Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

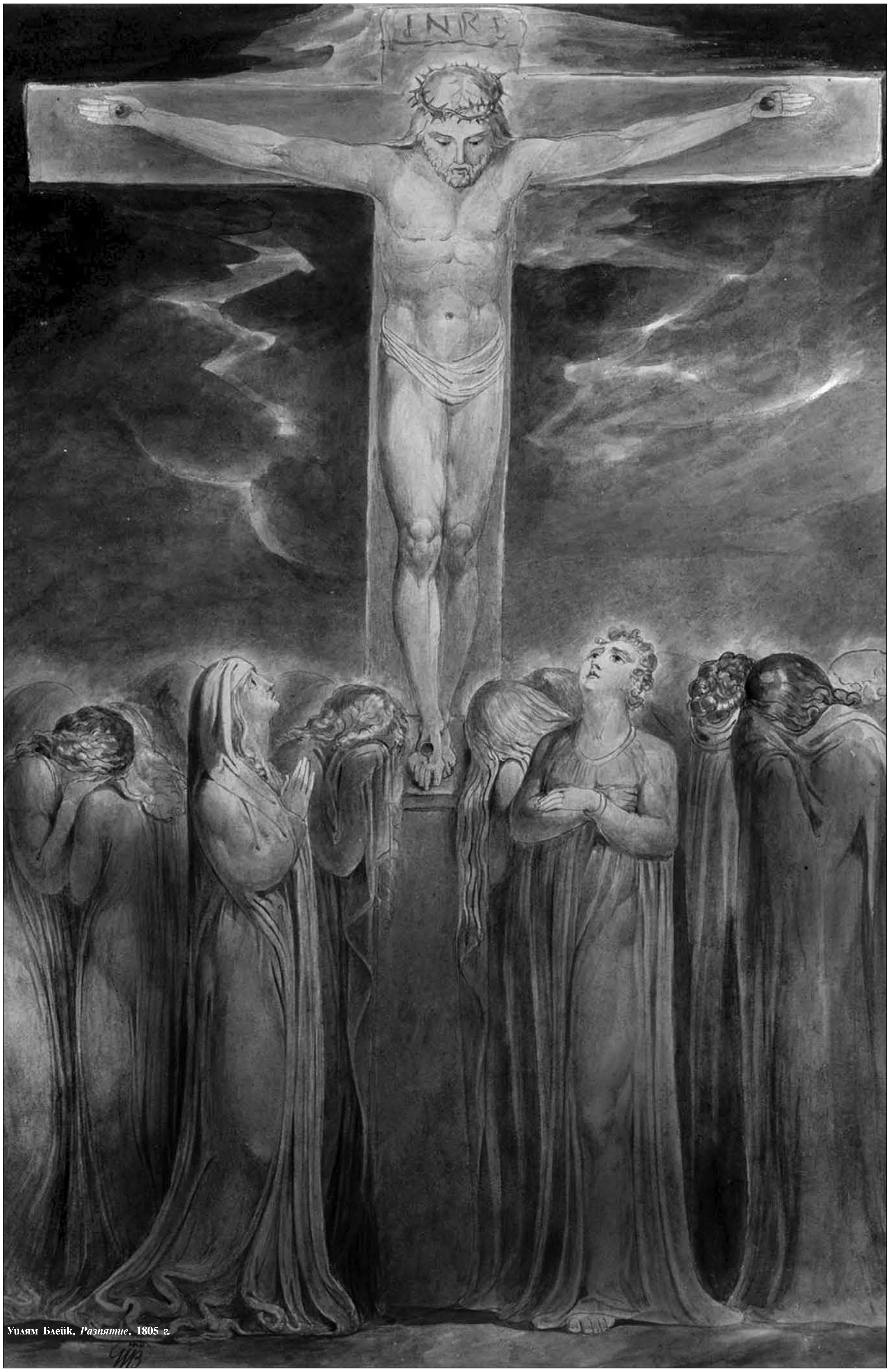
К

Бр. 15 (27),
година I,
26 април
2019 г.,
12 стр.,
3 лв.

www.kweekly.bg

5. Ангелът се обърна към жените и им рече: не бойте се; зная, че търсите разпнатия Иисуса;
6. няма Го тук: Той възкръсна, както беше казал; дойдете, вижте мястото, дето е лежал Господ,
7. и идете скоро, та обадете на учениците Му, че Той възкръсна от мъртвите, и ето, преварва ви в Галилея; там ще Го видите. На, казах ви.

Евангелие от Матея. 28:5-7



Уилям Блейк, *Разпятие*, 1805 г.

Велика сряда, 30 април 1975 г.

За мен е някак очевидно, че *след* Христос – това означава в белязаната от Него и по един или друг начин израснала от християнството „цивилизация" - отношението към Христос представлява абсолютно вътрешно мерило. Точно поради това можем да различаваме пошлостта, дребнавщината, недоброкачествеността *вътре* в културата (изглежда при това, само вътре в нашата християнска култура). "Твоя палат, Спасителю мой, виждам целия украсен и нямам дреха, за да вляза в него" – ето я в действителност единствената трагедия *след* Христос и всичко онова, което й е непричастно, е *пошло* в най-дълбокия смисъл на думата, тоест заразено е от нещо бесовско. Защото пошлостта – това е „аурата" на дявола, противоположното на светинята. Пошлостта е явление изключително „християнско" – явление, което, струва ми се, не е възможно вън от християнството. „Отче праведний! Светът Те не позна" – ето го единственото отчаяние на Самия Христос.

Велики петък, 2 май 1975 г.

[...]

Законът на Църквата: да се отдадем на онова, което ни е дадено, действително да не искаме „своето". Защото в това е и цялата работа, че всичко вече е „станало", всичко е изпълнено и всичко е дадено. И единственото предназначение на Църквата в света е да явява и да ни дава това „съвършенство" и тази „даденост"... Всичко останало е „от лукавия"...

Опасността: да обикнеш Църквата някак си „покрай" самия Христос. Тази любов е по-разпространена, отколкото предполагат. Но Църквата е *само* Христос, тя е Неговият живот и Неговият дар. Да се търси в Църквата нещо друго освен Христос (а това означава – отново да търсим себе си и своето) означава неизбежно да се „изпадне в прелест", в извращение и накрая – в себеразрушение.

Велики петък, 23 април 1976 г.

[...]

Велики петък е проявяването на Злото и Греха с всичката им сила, в цялото им „величие", а византийските „химнографи" се задоволяват само с едното бичуване на „виновните". Получава се нещо като „отчуждаване" от Кръста. Ние сме свидетелите. Ние сме съдиите! Ние „оплакваме" Христос и изобличаваме виновните. Как са посмели те?! Как са дръзнали?! Нашата съвест обаче е чиста, тъй като знаем „как стоят нещата" и сме застанали на правилната страна... Не, тук е предeлът на „Византия" или по-точно, именно на тази служба, израснала от йерусалимското „историко-топографско" празнуване и „спомняне" на Страстите... Пропада и не се чувства онова, което по мое убеждение съставлява целия смисъл и цялата „епифания" на Велики петък – това, че на Христос Му изневеряват, че Го предава цялата твар, като се започне от апостолите („Тогава всички ученици Го оставиха и се разбягаха...") Предават Го и Го разпват слепотата и тъмнината на извратената любов (Юда), религията (първосвещениците), властта (Пилат и войниците), обществото (народът). След което всички – и стотникът, и апостолът при кръста, и онези, които се бият в гърдите, докато се отдалечават от „този позор" – всички те, „обърнали се", Го приемат: „наистина Божий Син е бил Тоя *Човек*..." И ето че за всичко това няма нито дума в химнографията на тоя ден, свеждаща всичко в него до „виновните", изключваща от групата на „виновните" почти *всички*, за да остави там само „някои". Но точно това лишава тази служба от смисъла й като явяване на *злото*, като съд над *него*, като победа над *него* – сега, днес, в самите нас... Слава Богу, че поне остава самото Евангелие, което „доминира" над тази „демагогска" реторика.

[...]

Вчера във влака, на връщане от Ню Йорк, си мислех, че би било необходимо във вид на „prolegomena" да напиша нещо по темата „религия и вяра", при което трябва да се покаже, че без вяра религията е идолопоклонство, докато пък вярата без религия много често се превръща в идеология, тоест отново в идолопоклонство. Ето защо е казано: „Чеда, пазете себе си от идолите..."

Велика сряда, 6 април 1977 г.

[...]

Чужд, непоносим и фалшив ми изглежда на първо място сегашният християнски „discours". Не *това*, което говорят, а **как** го говорят, и оттам – вероятно – **как** го и чувстват. И още – разтварянето на Греха в дребнавата съсредоточеност върху дребнотата, неразбирането, че именно дребнавостта – дори „нравствената" – е самият Грях, това a-version de Dieu, за което говори Клавел, *не-искането* на Бога, тъй като „дребнотата" е по-лесна, „религията" е по-лесна.

Все повече расте убеждението ми, че нищо, абсолютно нищо не се постига и не се решава по пътя на „дискусии", спорове и обсъждания, че всичко това е аберация на нашето време. Не мога да си представя Толстой, Рембранд или Шекспир на какъвто и да било „колоквиум", посветен на „пътищата на съвременното изкуство". Всичко онова, което *убеждава* и *обръща* останалите, израства в самота и в творческа тишина, но никога в дрънкане на празни приказки. Страшната грешка на нашето време е вярата в думите, водеща до тяхната пълна девалвация. Ще ме опровергаят: ами диалозите на Платон? Те обаче само потвърждават точно това, което казвам. Те не са записи на някакви реално станали „обсъждания", а показване на *идеалното*, тоест точно на онова, в което – на първо място – всяка дума тежи с пълната си тежест, и на второ – всичко е построено така, че да бъде чуто това, което казва *другият*. Нито едното, нито другото обаче го има в съвременните дискусии.

Съвременните дискусии са станали невъзможни още и поради това, че темите им са станали случайни, произволни и в дълбочината си са неоправдани.

Автентичният разговор предполага темата да е значима, дори „необходима" и само по този начин е оправдано повдигането й, както и нейното формулиране. Тя е *обективна* и защото е обективна – всичко около нея се организира, така да се каже, органично.

[...]

И в крайна смета – всичко се свежда до едно и също: до това, че всичко в света, което не е „отнесено" и не се „отнася" винаги до главното, до „едното потребно", е изпразнено от съдържание, ненужно е и е вредно. Христовото „първом търсете Царството на Бога..." е основен методологически принцип и единствена възможност.

Протойерей Александър Шмеман

Из *Дневници* (1973 – 1983)

Превод **Борис Маринов**

Издание на Фондация *Комунитас*, 2011

Ходене по буквите

Книга за Иван Методиев. Проекти за свят. Съставители Александра Антонова, Маринели Димитрова. София: Институт за литература - БАН/ издателски център „Боян Пенев", 2018. Цена 10 лв.

Брутално социален. И същевременно - дълбинен съзерцател. Самобитен. Неприспособим. *След всяка капка на дъжда* самият Иван Методиев беше *различна тишина*. Беше *повече тишина*. От интервюта му пред Палми Ранчев, възпроизведени в книгата, си припомних, че Методиев се занимаваше с физикохимия и синтез, че сред основните му теми на учен беше „Хипотези за произхода на живота".

Всъщност, в „Книга за Иван Методиев" изследователи като Михаил Неделчев, Людмила Балабанова, Николай Димитров, Антоанета Николова, Антоанета Алипиева, Магдалена Костова-Панайотова, Дечка Чавдарова... се занимават с хипотезите на Иван Методиев върху безсмъртието на поезията. За него пишат приятели, като Палми Ранчев, Деян Енев, Кристин Димитрова, Силвия Чолева, Бойко Ламбовски, Мария Донева, Виктор Самуилов, Даря Хараланова... За мен „ударът" на „Книга за Иван Методиев" е факсимилето на ръкописа му „Първична мисъл", който съдържа стари и нови стихотворения. „Защо когато остарее/ мъжът все сам си разговаря", пита Иван в „Огнище". Защо Иван замина за Пиринска Македония, за да не се върне никога? Защо не остаря никога - и той, и поезията му. Защо ще продължим да разговаряме с него? „Книга за Иван Методиев" ни приближава към отговорите.

Венета Сиракова. „Поезия и превод. Любовната лирика на Пабло Неруда". София: Издателство на НБУ, 2019. Цена 12 лв.

Сиракова доказва с примери, че повечето алитерации, асонанси, анафори, размери, рими...се губят при превод. „Непосилно е да се пресъздаде на друг език неповторимото съчетание между звучене, стихов размер и рима отвъд неговото послание и образност", казва авторката. И дава своя принос в спора трябва ли поезия да се превежда само от поети. Не, разбира се.

Хорхе Луис Борхес. Тетрадки за аржентинска литература. Второ допълнено издание. Съставител и редактор Лиляна Табакова. София: УИ „Св. Климент Охридски", 2018. Цена 16 лв.

Румен Стоянов разказва, че в своя малък апартамент в столичния ж.к. „Люлин" Жак Битев е съхранявал „затиснато между многото книги, вестници и списания", писмо до себе си от... Хорхе Луис Борхес. „Ще ти го дам, ти пиши каквото искаш", казал Битев. Но след като се връща от Бразилия през 2004 г., Румен Стоянов научава, че Жак Битев е починал в катастрофа пред дома си, а всичките му книги са продадени и стените са опразнени. Дали това е мистификация на Стоянов в стила на латиноамериканския Омир? Не вярвам. Дали въпросното писмо се е озовало на битпазара зад Централни гробища? (Там ли са и писмата, които нобелистката Нели Закс праща на преводача си Димитър Дублев; кой знае...) В сборника има чудесни статии на Теодора Цанкова, Клео Протохристова, Надежда Стоянова, Амелия Личева, Георги Арнаудов, разговор с Господинов... Бих сложил ударение върху трите статии на Лиляна Табакова - и особено на текста, в който описва заниманията на Борхес със староскандинавските саги. Да припомня, Борхес - човекът-интертекст - започва да учи исландски, когато вече е на 80...

М.Б.

Думи срещу думи

Приказен Петоднев

Джамбатиста Базиле. „Пентамерон, или приказка на приказките". Превод от английски Владимир Молев. Изд. Милениум, С., 2019

Някои читатели може би ще си спомнят онзи скандал, който се разрази през 2016 г. около уж-познатия сборник с приказки на братя Грим. Тогава и за пръв път у нас се появи оригиналната колекция от 1812 г. в нейното неадаптирано и плашещо фолклорно величие. Социалната мрежа прегря от гнева на възмутени родители, а издателство Сиела реализира добра печалба. Три години по-късно Милениум репликира този жест с един още по-любопитен и по-забравен сборник приказки, познат като Il Pentamerone, или Петоднев, заради очевидното му и по-вероятно пародийно уподобяване с Декамерон на Бокачо. Името на автора-съставител, Джамбатиста Базиле, не говори нищо на българския читател. Удивително е как не само широката публика, но и специалистите по фолклорни приказки не знаят за тази любопитна книга, на практика най-ранният сборник с европейски приказки. Базиле (1566-1632) произхожда от средната класа в околностите на Неапол и си изкарва хляба с литература ту в един, ту в друг италиански двор, включително в двора на венецианския дож. Той стъкмява оди и идилии, посвещава барокови стихове на благородни дами и господа, но му е съдено да остане в историята точно с тази творба, която не е успял да публикува приживе: сборник с 49 приказки, разказани на неаполитански диалект. След като Базиле умира на почтената 66-годишна възраст, при това с титлата граф, сестра му Адриана публикува съставения от него сборник в два тома (1634 и 1636), макар и под псевдоним. Веднага се вижда, че тази книга предхожда и Шарл Перо, и братя Грим, които впрочем ѝ дават висока оценка в ранния XIX век. И въпреки това техните – все по-адаптирани и все по-скучни – приказки оживяват през следващите десетилетия, докато Il Pentamerone потъва във все по-дълбока забрава. Не е трудно да се види причината за това: детската публика се разраства и обособява като група със своя култура, докато възрастната публика открива нови жанрове развлекателна популярна литература, все по-далече от практиката на фолклорното творчество.

Интересно е да сравним Пентамерон с окастрените познати версии на Шарл Перо и братя Грим. (Базиле всъщност е първият, който разказва сюжетите на „Спящата красавица", „Пепеляшка", „Рапунцел", „Котаракът в чизми" и др.) Неаполитанските приказки, представени в пищен бароков стил, са по-забавни, увлекателни и по-остроумни от всички приказки, които познаваме. Могат да бъдат сравнени с „1001 нощ", но също така с Декамерон и Кентърбърийските разкази на Чосър. Те не са и само приказки, защото обединяват различни жанрове на фолклорната мъдрост, започвайки с поучително обяснение, вплитайки в разказа поговорки и анекдоти, завършвайки със задължителна пословица в стих. Вярно е, че заглавието на оригиналното издание гласи „Приказка на приказките, или забава за най-малките", но в него е вярна само асоциативната препратка към „Песен на песните". Иначе разказите изобщо не са (и никога не са били) подходящи за детска публика. Те са типични за развлекателната култура на благородното общество от началото на XVII век. Достатъчно е само да хвърлим поглед към десетте разказвачки: Куцата Джека, Кривоокaта Попа, Брадатата Чула, Зъбатата Менека и т. н. Езикът им няма как да бъде аристократично възпитан, той е прям, понякога груб и циничен, изобилстващ с раблезиански хумор, скандални детайли и чудати метафори. В съдържанието има много секс, екскременти и всичко онова, което днес се нарича „политическа некоректност". Пепеляшка собственоръчно убива своята първа мащеха; Безръката Пента бяга от брат си, който иска да я направи своя жена, сама си отрязва ръцете и после се научава да шие с крака; един принц си избърсва задните части с жива гъска, която го захапва по ... ясно какво; седем придворни дами са хвърлени в отходната яма и т.н. За съжаление на всички, които не принадлежат към „най-малките", преводът на Владимир Молев (впрочем чудесен, интелигентен и остроумен превод) е направен по една адаптирана английска версия от 1893 г., при това с допълнителни съкращения. Илюстрациите също не са най-доброто, което бихме могли да получим; изработени в началото на XX век, те са в модния тогава сецесион и се разминават с духа на италианската фолклорна култура. Затова пък можем да гледаме италианско-френския филм на Матео Гароне „Историята на историите" от 2015 година. Той е направен по мотиви от сборника и добре показва как се е развила европейската популярна култура през последните четири века.

Милена Кирова

мрежа/паяжина

Деконструкцията на Нашата Дама | data

Катедрала в пламъци – тази гледка е сякаш архетипна. Тя е като знамение, като емблема на хаоса. В нощта, в която Нотр Дам пламна, някои от нас изтръпнаха от политически предчувствия, други - от вида на изчезващата за минути насред пламъците почти хилядолетна красота, трети видяха в това повод да публикуват селфитата си на неин фон, четвърти – няма да повярвате! – злорадстваха, че това грамадно като вековен лес човешко творение си отива завинаги.

Дали наистина завинаги? Дали съвременният свят не е в състояние да роди достоен ум и чувствителност? Дали ефимерните технологии на XXI век не са нов живот за замисъла на архиепископа на Париж Морис дьо Сюли отпреди 8 века и неговите безименни изпълнители?

Ще припомня труда на един съвременен полимат[1], съчетаващ технологичните познания на инженер с чувствителността на артист. Това е Андрю Талън. Той почина на 18 ноември 2015 г. само на 49, но неговият труд сега би позволил възстановяване на катедралата.

Кой е Талън? Той първоначално изучава музика в Принстън, но паралелно с това посещава и курса на инженер Робърт Марк, изследващ структурата на готическите сгради.

След завършването си, Талън отива във Франция, за да изучава средновековна акустика. После спира в Ню Йорк, където си съоръжава музикално студио. Следващата му резиденция е един манастир в Северна Каролина, където – бидейки сам баща на 4 деца - изучава живота на монасите.

Талън е обсебен от катедралите и особено от Нотр Дам от дете, но едва вече като професор по история на изкуствата има възможността да влезе в истинско съприкосновение с тайните им. И тъкмо музиката е, която го връща към тях.

Заслуга за това има един негов колега, Стивън Мъри, историк на изкуството от Колумбийския университет, който, подготвяйки мултимедиен проект за Амиенската катедрала, има нужда от някой, който да създаде „звуците, които една катедрала може да издаде". Тогава Робърт Марк му казва, че Талън е неговият човек.

Именно тогава Талън осъзнава, че това е, което винаги е искал да прави – да смесва средновековна архитектура с високи технологии и изкуство.

"Всяка сграда се движи", казва Талън. "Тя губи първоначалната си форма, когато основите ѝ се слягат, когато слънцето я пече само от едната страна."

Начинът, по който сградата се променя, разкрива нейния първоначален дизайн и изборите, които строителят е правил, ако строежът не върви по план. Само че, за да се разкрие това, са нужни точни измервания. Обичайните отвеси, канапи, линеали и моливи не стигат.

Представяте ли си да висите с отвес от някой от сводовете на Нотр Дам в опит да заснемете вътрешността ѝ.

Това, което не може отвесът, го може лазерът, монтиран на триножник. Триножникът, поставен на 50 различни места във и около сградата, някои от които доста скришни, трудно достъпни и опасни, с лазер, въртящ се и регистриращ в паметта на компютър разстоянието от него до всяка повърхност, в която се е ударил, дава „облак" от над милиард точки с координати, точни до милиметри, които после, наложени върху фотографии, дават триизмерно, детайлно виртуално копие на гигантската постройка.

Тази технология е позволила на Талън да открие някои невидими аномалии в структурата на Нотр Дам. Нейната западна част се оказва "пълна каша... катастрофа".

Колоните не са в права линия, нито страничните кораби, галерията на Кралете дава отклонение от близо 3 метра. Просто работниците не са разчиствали останките, а са строяли около тях – икономия на труд и пари, която е могла да струва скъпо. Несигурната почва пък е отложила дострояването с десетина години, а това е дало и стилови отражения. Също така, след сканирането е станало ясно, че летящите контрафорси, считани за строени допълнително, са част от оригиналния проект заедно със сводовете на тавана.

Балансът на силите на натиск, който заедно са упражнявали върху стените, не е позволявал те да мръднат и с милиметър цели 8 века.

Скритите несъвършенства са „тайният сос" на красотата на готиката, твърди Талън, който в краткия си живот успява да сканира цели 45 от тези материални въплъщения на опита, инженерния ум и екстаза.

Райна Маркова

[1] **Личност, която притежава широки познания и умения, проявяващи се в множество сфери на дейност.**

Герой-мечта

„Да надскочиш съдбата", 2019, България, документален, режисьор Панчо Цанков, продуцент Марио Марков, сценарий: Панчо Цанков, Марио Марков; оператори: Славчо Димитров, Цветан Марков; музикално оформление Мариана Вълканова, превод Елена Томалевска.
Премиера на 16 април в Дома на киното

Този филм е много важен - представя надълго и нашироко изключителния проф. Минко Балкански, навършил м. г. 90 и обявен от БНР за „Будител" на 2018.

Роден в старозагорското село Оряховица, той от малък се откъсва от семейството. Учи в София, а после заминава за Франция. В Париж става един от най-прославените световни физици. Специализира се във физиката на твърдото тяло. Преподава в разни университети във Франция и по света.

Но, въпреки че е женен за французойката Нели, не забравя България. Създава фондация „Миню Балкански", кръстена на баща му, и в родната си Оряховица построява комплекс за обучение на надарени български деца с френски преподаватели. Освен това, поощрява талантливи момчета и момичета, които завършват Екол Нормал Сюпериор и Политехническото висше училище в Париж и продължават успешния път на своя патрон. Вече са към 30. И в Нова Загора е реставрирал „розовата къща", превърната в културно средище. Преди време със съпругата си купуват разнебитена постройка в провинцията и я превръщат в рай – там се провеждат международни научни симпозиуми.

Всичко това научаваме от самия проф. Минко Балкански в Париж – харизматичен, засмян, младолик, сладкодумен, както и от архиви, интервюта.

Камерата фиксира интериори и екстериори, улавя моменти от партита, заснема негови колеги и приятели, питомци, двамата му сина, голямата щастлива фамилия... Децата му не говорят български, но му помагат много за фондацията, особено Ален, който работи в САЩ.

Филмът с точното заглавие „Да надскочиш съдбата" е скромен, независим (подкрепен е от фондация „Миню Балкански"), но адски ценен – запечатал е уникална фигура. Герой-мечта. От видяното става ясно, че проф. Минко Балкански е не просто грамаден учен – той е прекрасен човек с тънък вкус, филантроп и велик родолюбец, без да се бие в гърдите.

Ако малко се съкрати, филмът би могъл да се излъчи по БНТ не само веднъж. Би трябвало да се види от колкото се може повече хора. Съдбата и щедростта на проф. Минко Балкански са завладяващи. Прочее, за малко в кадър се мярва още величествената Нотр Дам.

Г. Д.



Маргарита Терехова
в кадър от *Огледало*

Най-сетне и книгата на Тарковски

Андрей Тарковски, „Уловеното време" („Запечатленное время"), превод от руски Владимир Игнатовски, ИК „Колибри"

Наскоро на български език излезе митичната книга на режисьора Андрей Арсениевич Тарковски (1932-1986). В превода на Владимир Игнатовски тя е „Уловеното време" вместо известното „Запечатаното време" – според преводача, придобилото гражданственост заглавие било твърде конкретно.

В своите 7½ филма (така е озаглавена проникновената книга за него на Мая Туровска) Тарковски изследва катаклизмите на човешкото съзнание (и подсъзнание) в драматичните му, често разривни връзки с действителността – реална, фантастична и духовна. В киното му причудата абсурд, съзнание, свят е изведена отчетливо през концептуалната мощ на полифонията от метафизика и реалност, философия и образност. Особено място при Тарковски заема времето – като физическа и имагинерна величина, като сън, спомен, представа, живот; като пропуск и навакване, като комплекс и любов, като смърт и безсмъртие... Във филмите си той се опитва да предотврати разпада на връзката между отделните времена, независимо дали това се случва в травматичното съзнание на героя („Иваново детство", „Андрей Рубльов", „Солярис", „Огледало", „Носталгия", „Жертвоприношение") или в метафизичната зона („Сталкер"), дали става дума за иконите на Рубльов или за платната на Брьогел в Космоса („Солярис"), за стиховете на Арсений Тарковски („Огледало", „Носталгия"), за самотна женска цигара („Огледало", „Сталкер") или за самотно дърво („Жертвоприношение"), за темпераментна изповедност („Огледало") или за прогностична печал („Сталкер")...

Така е и в книгата му, разделена на увод, заключение и 9 глави, разположени в 260 страници. Те се четат ту въодушевено, ту затруднено. Но занимаването с времето доминира. *Времето не може безследно да изчезне, защото то е само субективна духовна категория. Времето във формата на факт.*

Фундаментално важна е главата „Уловеното време", публикувана навремето в „ЛИК" като „Запечатаното време", а за пръв път – в бр. 4 на сп. „Искусство кино" от 1967 г. Там пише: *Времето е условие за съществуването на нашето „Аз". Историята още не е Времето. Също и еволюцията. Те са последователности. А Времето е състояние. Пламък, в който живее саламандърът на човешката душа... Нито едно изкуство не може да се сравни с кинематографа заради онази сила, точност и суровост, с които той предава усещането за факта и за фактурата, които живеят и се променят във времето, затова никак не дразнят претенциите на сегашното „поетично кино", което отделя от факта, от реализма на времето, пораждат маниерност и неестественост.*

Тарковски настоява киното да се отдалечи от литературата, макар да дава доста примери от „По следите на изгубеното време" на Пруст, от произведения на Достоевски или стихове на баща си Арсений Тарковски. *Чистотата на кинематографа, неговата не заимствана сила се проявяват не в символичната категория на образите, а защото тези образи изразяват реалния факт като конкретен и неповторим.*

В книгата си Тарковски опровергава монтажната теория на Айзенщайн и спори с неговата метафорика, разсъждава върху отношението на зрителите, благоговее пред Бресон: *Единственият човек в киното, който е постигнал пълно сливане на практиката с предварителната концепция.*

Твърде интересна и полезна е главата „Образът в киното", където пише: *Мога само да кажа, че за мен ни е ясно: образът се стреми към безкрайността и води към Бога.*

Тарковски твърди, че *ритъмът е основният формообразуващ елемент в кинематографа.*

Дава примери с Бресон, Куросава, Мидзогучи (преведен като Мизогучи), с „Андрей Рубльов", „Огледало". От книгата става ясно, че вторият е имал 20 варианта. Той пише: *В „Огледало" се съчленява времето, протичащо в кадъра.*

Сериозно внимание е отделено на „Сталкер", на зоната, цинизма, любовта... На „Жертвоприношение".

Любопитна е главата за актьорите – според Тарковски, те не трябва да питат „защо", а да играят. Смята, че Анатолий Солоницин, участвал в повечето му филми, е роден за киното.

На места Тарковски си противоречи, например, в занимаването с „поетичното кино", на места е краен, но това е обяснимо. Изключителен талант и ерудит, мислител и мистик, той разсъждава върху киното като част от тъжния ни свят. А заключението му е отчаяно, месианско, прогностично.

Огромен труд е хвърлил Владимир Игнатовски, но непрестанната употреба на архаизма „кинематограф" дразни. И още - от прочетеното оставам с убеждението, че истинското заглавие на книгата е „Запечатаното време".

По-важното е, че тя е вече факт. И всеки, който учи, занимава се с кино или просто се интересува, е длъжен да прочете 42-ра книга от поредицата „Амаркорд".

Геновева Димитрова

От пръв поглед

Шота и Юри, кражби и тайни

„Джебчии" (Manbiki kazoku), 2018, Япония, 121 минути, сценарист и режисьор Хирокадзу Коре-еда, продуценти: Хирокадзу Коре-еда, Каори Матсудзаки, Акихико Йосе, Хиджири Тагучи; оператор Риуто Кондо, музика Харуоми Хосоно, в ролите: Лили Франки, Сакура Андо, Мау Мацуока, Кирин Кики, Джио Каири, Миу Сасаки.
Награди и номинаци: „Златна палма" от Кан'2018, за режисура от Анталия, номинация за „Оскар", „Златен глобус" и BAFTA за чуждоезичен филм и др.
Показан на София филм фест
Разпространява Арт фест

„Джебчии" е поредният социален и емоционален съспенс на японския майстор Хирокадзу Коре-еда.

Красивото момченце Шота (Джио Каири) не ходи на училище и с „баща" си Осаму (Лили Франки) вещо крадат от магазини дреболии. За тях това си е в реда на нещата, защото „стоките още не принадлежат на никого". Една вечер на връщане към дома съзират сладкото петгодишно момиченце Юри (Миу Сасаки) да зъзне на балкон. Прибират го. Шестима обитават ужасно тясно пространство дори за японци. Не е за вярване, че окаяният район, където живее „семейството", е в свръхтехнологичната японска столица Токио.

Бабата (Кирин Кики) маже белезите от насилие върху ръчичките на Юри. Въпреки че „родителите" работят, всички оцеляват с нейната пенсия. Надхитрят бедността със сърдечност и сърбане. Осаму си навехва крака на строежа, където работи. „Майката" е съкратена. Година и нещо по-късно, след като никой не е потърсил Юри, по телевизията съобщават за нея. Подстригват я и ѝ сменят името. После умира бабата и вече нищо няма да е същото. Разкриват се ужасяващи тайни, свързани с това „семейство".

Момиченцето е отново при майка си, която продължава да е същата небрежница. Шота е в дом за изоставени деца. С Осаму правят снежен човек, който не издържа дълго. Ловят риба. Разделят се. Най-сетне чуваме думата „татко".

Както в „Никой не знае" (2004) и „Какъвто бащата, такъв и синът" (2013), Корее-еда изследва съвременното живеене през семейства, свързани с престъпления. Но, ако в предишните филми имаше майка чудовище или разменени синове, тук героите са заедно не по кръвна връзка – свързани са с престъпление или случайност и се отнасят с иронична топлота един към друг. Създаден по действителен случай (като „Никой не знае" и маниерният „Дистанция") и почти лишен от музика, както повечето му филми, „Джебчии" хваща за гушата. Първата половина се стеле мудно и през детайлното изследване на бита постепенно се наслагва емоционално напрежение. То нараства във втората половина – вече далеч по-динамична и изпълнена със събития. Филмът се вписва в световната тенденция „деца, по-мъдри от родителите"; и без да е кинематографично откритие, той дълго се помни – във време, когато непрестанно се говори за кризата в семейството и ценностите, Коре-еда показва, че е възможно да избираш роднините си. Той споделя:

Първото нещо, което ми хрумна за слоган на филма, бе „Само престъпленията ни държат заедно". В Япония престъпленията като телефонните измами и детските кражби, поощрявани от родителите, са яростно критикувани. Разбира се, такива престъпници трябва да бъдат порицавани, но се чудя защо всички толкова се ядосват за дребни нарушения, а същевременно има толкова много нарушители, които правят значително по-мащабни измами без последствия. Особено след земетресенията през 2011 г. не се чувствам добре, когато чувам някой да повтаря, че семейните връзки са важни. Затова реших да разуча тази тема, като разкажа за едно семейство, обединено от престъпление.

С този филм роденият през 1962 г. в Токио Хирокадзу Коре-еда доказва, че днес е най-разпознаваемото име в японското кино. След като Ясуджиро Одзу (1903-1963) ни завеща филигранни вариации на съвременни токийски семейни катаклизми като контрапункт на цивилизационния размах и/или икономическата криза, неговият наследник ни представя кошмара на живеенето като търпим ад. Сеещи доброта и върху злото, филмите му отприщват мощна струя узнаване за японския живот и търсения в контекст – национален и световен.

Само не разбирам защо е трябвало заглавието на български да е „Джебчии", след като героите не крадат пари, а глупости в магазини. Спокойно би могъл да се преведе като „Магазинни крадци", какъвто е преводът на английски или на руски.

Тази година се очаква да излезе „Истината" - поредният семеен филм на Коре-еда за сложните отношения между остаряла майка-актриса и дъщеря ѝ. Той е копродукция между Франция и Япония с участието на Катрин Деньов, Жулиет Бинош, Людивин Сание, Итън Хоук. „Истината" е първият му филм извън Япония и на чужди езици – френски и английски.

Но засега е тук „Джебчии". Не го изпускайте.

Геновева Димитрова

Три вести от Стокхолм

В края на март тази година Шведската академия избра двама нови членове, писателките **Елен Матсон и Анне Сверд**. След техния избор в Академията остава един празен стол. *По-рано избрахме две много добри поетеси. Но трябва да обърнем внимание и на прозаиците – и сега сме избрали две много добри писателки*, казва постоянният секретар на Шведската академия Андерш Улсон за шведската новинарска агенция ТТ.

След избора на Матсон и Сверд, броят на жените в Шведската академия нарасна до пет. На въпрос на в. *Дагенс Нюхетер* с какво двете писателки могат да допринесат в работата на Академията, постоянният секретар изтъква, че Матсон, освен с писателска дейност, се занимава и с литературна критика. Улсон подчертава, че и двете са много добри читатели и с това ще имат съществен принос в работата на Академията.

Елен Матсон е родена през 1962 г. Автор е на десетина романа, първият от които излиза през 1992 г. Пише пиеси за радиотеатър. Носител е на множество литературни награди, между които наградата *Жерард Бониер* през 2018 г. Пред шведската обществена телевизия Матсон казва, че е чест за нея да бъде избрана за член на Шведската академия. Същевременно тя се притеснява как ще комбинира работата в Академия с творческата си дейност. *Но ще успея по някакъв начин. Изпитвам смесени чувства, но положителните доминират,* коментира Матсон. Следила е внимателно развитието в Шведската академия и казва, че промените, предприети от Академията, са били важна предпоставка, за да се съгласи на членство. Подчертава значението на културната институция, която според нея трябва да продължи да съществува, но по малко по-различен начин. *Важно е, че всички са съгласни, че промени трябва да настъпят. Този процес е започнал, но ще трябва да продължи дълго време*, казва Матсон в коментар за *Дагенс Нюхетер*.

Анне Сверд е родена през 1969 г. Дебютира през 2003 г. с романа *Полярно лято*, номиниран за наградата Аугуст. Последният ѝ роман *Вера* излезе през 2017 г. Творбите на Сверд са преведени на множество езици, сред които френски, испански, италиански и руски. Работи и като илюстратор. Романите на Сверд често се фокусират върху хора, намиращи се в маргиналиите на обществото, и върху сложни семейни връзки. Описва себе си като радикална личност. *Не мисля, че Шведската академия разбира колко съм радикална. Но също се чувствам привлечена от традицията в Академията, от динамиката между радикалното и традиционното – там ще представлявам радикалното*, коментира Сверд за *Дагенс Нюхетер*. Също като Матсон, тя подчертава промените, предприети от Шведската академия, и одобрява, че те ще са дългосрочни.

За същия вестник постоянният секретар на Шведската академия Улсон коментира и състоянието в културната институция в момента, петнадесет месеца след началото на кризата: *Толкова спокойно, колкото е сега, не е било от много, много дълго време. Мисля, че през цялото време постигаме напредък. Чувствам, че се връщаме към нормален ритъм на работа. Изпълнен съм с увереност за бъдещето. Атмосферата е приятна.*

Поетесата и бивш член на Шведската академия **Катарина Фростенсон** публикува книга за събитията в Академията.

В прессъобщение издателство *Поларис* Фростенсон описва книгата, която носи заглавие "К - историята", така: *К е историята от времето на изгнание, от преследване и клевети, през ноември 2017 до май 2018 г.*

Книгата излиза на 23 май и е първата, която Фростенсон публикува в това издателство.

"В публичния разговор за кризата в Академията през последните две години ни липсваше перспективата на Фростенсон", казва директорът на издателството Йонас Акселсон в прессъобщение. *Книгата разказва за това как тя (*Фростенсон - бел. ред.*) успява да оцелее, като се има предвид хода на събитията и обвиненията,* казва Йонас Акселсон за шведския вестник *Експресен*. Според Акселсон, Фростенсон разкрива много лични неща в книгата. *Тук има подробности, които не са ни известни, и писател, който се бори да може да види деня пред себе си. Това е един вид дневник, развива се ден за ден.*

Постоянният секретар на Шведската академия Андерш Улсон е изненадан от новината за книгата на Фростенсон. *Не знаех за това, не сме имали контакт с нея от дълго време. Ще видим какво означава това. Но се очакваше тя някой ден да каже нещо за случилото се,* казва Улсон за шведската осведомителна агенция ТТ. На въпрос на агенцията дали има обещание за секретност, което би могло да бъде нарушено, постоянният секретар отговаря: *Зависи какво тя казва в книгата. Трябва да пазим тайна, след като бъдем избрани в Академията, и да я отнесем в гроба. Но това се отнася за Нобеловите награди, това всички го знаем добре. Ние не знаем какво точно се разкрива в тази книга*.

Според Шведската академия, Фростенсон е нарушила правилата за поверителност на институцията, нещо, което поетесата отрича. Фростенсон е омъжена за Жан-Клод Арно, който е осъден за изнасилване. Според адвокатско разследване, поръчано от Академията, Фростенсон е разкривала на съпруга си важна информация за бъдещи носители на Нобеловата награда за литература и за избор на нови членове. Миналата година сред членовете на Шведската академия настъпи разрив по въпроса за членството на Фростенсон. В резултат на това няколко от членовете на Академията я напуснаха и това доведе до дълбока криза в институцията. През октомври членовете на Академията одобриха резолюция, в която призоваха Фростенсон доброволно да напусне културната институция.

В началото на тази година писателката напусна Академията след сключено споразумение с нея.

Кратка опера, фокусирана върху кризата, разтресла Шведската академия, ще има премиера следващата година в Швеция. Това съобщава културната редакция на шведското обществено радио SR.

Произведението ще бъде изпълнено от симфоничния оркестър на град Хелсингбори. Създадено е от Фредрик Йостерлинг, който ръководи концертната зала в града. Автор на либретото е Хана Хьоглунд, която коментира новината в прессъобщение: "Когато Академията беше в криза, сякаш за първи път прозрях, че Дядо Коледа не съществува. Така че, може да се каже, че тази опера е един вид лично справяне с кризата".

Елица Иванова

Стокхолм, 20 април 2019

Крешендо декрешендо

Разминаване между сцена и музика

„Дон Жуан" (Моцарт - Да Понте), диригент Ерих Вехтер, режисьор Уго де Ана, вокално-интерпретационна подготовка Анна Томова-Синтова, хореография Антоанета Алексиева. Участват: Вито Прианте и Петър Найденов (Дон Жуан), Радостина Николаева и Цветана Бандаловска (Дона Анна), Хуан Франциско Гател и Хрисимир Дамянов (Дон Отавио), Ангел Христов (Командор), Габриела Георгиева и Лилия Кехайова (Дона Елвира), Андреа Кончети и Петър Бучков (Лепорело), Валентин Ватев и Николай Войнов (Мазето), Силвия Тенева и Ина Петрова (Церлина). Софийска опера и балет, премиерни спектакли на 18 и 19 април т.г.

В историята на Софийската опера шедьовърът на Моцарт се поставя за четвърти път. Историографията сочи датите на предишните три – 1930, 1963, 1974. Втората и третата са дело на режисьора Николай Николов и художника Мариана Попова, а оперната публика ги помни и с имената на техните диригенти – Добрин Петков и Михаил Ангелов. Последната постановка се задържа много дълго – близо три десетилетия. През това време йерархията в оперната практика претърпя чувствителни промени: сцената стана по-важна от музиката и, съответно, фигурата на режисьора бе овластена в най-висока степен. Режисьорските прочити много често надвиват визията на диригента и певците. А нерядко решават да нанесат корекции и в музикалния текст на композитора.

Уго де Ана е известна фигура в оперния живот – като режисьор, сценограф и художник на костюмите. В София досега той постави три заглавия: „Аида", „Самсон и Далила" и „Норма" – постановки, в които режисурата и сценографията му показваха висок естетически критерий и респект към музикалната творба. По тази причина за постановката на „Дон Жуан"имаше очаквания за интересен в естетическо отношение режисьорски прочит. А ангажирането на голямата **Анна Томова-Синтова** да подготви певците бе много далновидно решение на директора на операта Пламен Карталов. Подобен опит със световно име български певци преживяха пак с опера от Моцарт преди 35 години – когато Елизабет Шварцкопф дойде в София да подготви вокално състава на „Така правят всички жени" съвместно с диригента Емил Чакъров. За „Дон Жуан" бе привлечен отново **Ерих Вехтер**, диригент, с когото операта работи често.

Уго де Ана си е представил развитието на събитията в операта в музеен (Прадо) интериор с различни корекции в архитектурата и перспективата. Другият основен момент в режисьорския прочит бе движението на персонажите във времето – от XVII до XXI в., чрез костюми и аксесоари. Не разбрах по каква логика се случва смяната на епохите в един, а не в друг момент от операта. Впрочем, не разбрах доста от идеите на Де Ана, които заваляха от самото начало, но тук, поради ограничения обем, ще съобщя само най-събудилите недоумението ми: в първа картина Командорът излезе с пистолет срещу Дон Жуан, Лепорело му го отне, после гръмна, май без да иска, и Командорът падна. Моцарт и Да Понте обаче ни съобщават друго. Може би по този начин Де Ана иска да ни убеди, че Лепорело е алтер егото на Дон Жуан. Не разбрах защо чистачите в музея танцуваха нещо като туист по Моцартовата музика. Не разбрах също безвкусната, че и евтина секс-пластика, която ни се показваше все в моменти, в които сякаш други идеи липсваха. Кулминацията ѝ бе нелепият стриптийз на Церлина и Мазето по време на арията на Церлина *Vedrai carino*. В партитурата е указано, че тя слага ръката му на сърцето си, него смята за балсама, който ще го отърве от болките, не други места по тялото ѝ. .Впрочем, партитурата изглежда не е била от значение и в други моменти – липсваха оркестрите на сцената във финала на първо действие, сигурно е било по-удобно за режисьора. Имаше ги във финалната сцена на операта (без тях съвсем не може, Лепорело коментира откъса от „Сватбата на Фигаро", който свирят), но там пък съдбовната вечеря на Дон Жуан бе представена като оргия с полуголи жени, нахвърляни на масата и по пода. Влизането на Командора естествено бе съпроводено от светкавици, голата женска плът хукна, след ръкуването със статуята, Дон Жуан се провали/влезе в саркофага ѝ... Но в самия край на операта, след финалния текст на секстета – „Който прави зло, умира", в ложата отгясно се появи главният герой с чаша в ръка и жени около себе си – да не би да забравим, че е вечен... Очаквах режисьорска визия, интригуващ прочит на сложната драма джокозо, получих постен тюрлю гювеч от буфонада, тромав уестърн и еротомански ситком.

Режисурата е поставила видими изпитания пред певците, които обаче се справиха достойно. Рядко присъствам на спектакъл, в който двата състава правят равностойно впечатление като ансамбъл, като подход към творбата и към задачите си в нея; и които правят музиката със стил и вокална прецизност в постигането на атмосферата и изпълнението на актьорските задачи, понякога безсмислено усложнени. Изключително силно впечатление прави речитативната култура в целия спектакъл, нещо, което тук често е terra incognita. Сигурна съм, че в подготовката на певците Томова-Синтова е отделила сериозно внимание върху Моцартовия речитатив – артикулация, динамика, пунктуация...

Темпоритъмът на спектакъла на самата премиера бе твърде монотонен, за разлика от второто представление, където и увертюрата, и конфигурацията оркестър-сцена бяха много по-витални и адекватни драматургически. В първия състав главните мъжки роли бяха поверени на италианци, вторият състав бе изцяло български. Дон Жуан на **Вито Прианте** бе елегантен, подвижен, с неголям, школуван глас. Пее с лекота, артикулира стила, героят му е съобразен някак с общото знание за Дон Жуан. Което може да бъде подвеждащо. „За мен толкова е писано, че вече не знам кой съм", казва Фауст в „Моя Фауст" на Пол Валери, което би могло да се отнесе и до символа на вечния прелъстител. Прианте предпочете героят му да прилича на палаво, понякога агресивно, ненаиграло се момче. Актьорски **Петър Найденов** бе доста по-интересен, по-сложен, представи многопланово своя герой, с повече състояния на образа, които изхождаха и от словесния, и от музикални текст. Той е и с помощен и обемен глас, същевременно достатъчно подвижен и темброво разнообразен. Изпълва сцената, музицира с темперамент и знание, като преодоля естествено някои мимолетни неудобства в преходите. **Радостина Николаева** пресъздаде убедително една недоизказана, изпълнена със съмнения Дона Анна. В арията си „Or sai chi l'onore", всъщност, от самото начало на сцената с Отавио „Don Ottavio, son morta", в речитатива тя изгради разказа си с цялата му двусмисленост, за да направи логичната кулминация с арията. **Цветана Бандаловска** бе по-лирична гласово с вокални проблеми, които ме изненадаха, но съм уверена, че тази толкова музикална и интелигентна певица и актриса ще превъзмогне проблема. За всеобщо учудване, **Габриела Георгиева** се яви като Дона Елвира (по телевизията тя съобщи, че режисьорът „я премести"?!, след като работила с Томова-Синтова Дона Анна. За музиката думата не трябва ли да има диригентът?). Георгиева е прекрасна певица, направи ролята си емоционално, изрядна вокално с кристална бистрота в бързите пасажи, вложи и приятна доза хумор... Тази роля пасва и на **Лилия Кехайова**, която помним с драматичната роля на Яна от операта на Пипков „Янините девет братя". Тук тя предпочита да е по-малко колоритна и по-насочена към едно гневно-влюбено състояние на своята героиня. С времето, струва ми се, ще избистри повече фразирането и ще насочи вниманието си към психологизирането на съответните арии. Ще се запомнят двамата великолепни тенори, които се редуват в ролята на Дон Отавио – **Хуан Франциско Гател** и **Хрисимир Дамянов** – с впечатляваща деликатност, изящно фразиращи, със съвършена колоратура... Дори при Хрисимир Дамянов открих повече вокална цветност и по-активен мъжки нюанс, който рядко се усеща при интерпретацията на този Моцартов герой. В тази толкова трудна партия тук спектакълът разполага с истинското богатство на двама чудесни артисти. Що се отнася до много важната роля на Лепорело, категорично считам, че **Петър Бучков** бе по-добрият в тази роля от **Андреа Кончети**. Бучков „пое" своята част от драматургията с приятно шаржиране ("Madamina"), стабилна вокалност, сценична органика. При Кончети тъкмо органиката липсваше, липсваше и усещането за лична подредба – вокална и актьорска – на образа. Млади сили чухме в ролите на Церлина и Мазето. **Силвия Тенева** и **Ина Петрова,** както и **Валентин Ватев** и **Николай Войнов** заразяват с емоция и ентусиазъм. И двете дами в началото на своята артистична поява имаха известни проблеми – много вибрато и леко съмнителна интонация, вероятно от напрежение. Това бе преодоляно – и всяка от тях, очевидно и заради указанията на менторите, бе „уловила" своята Церлина. Както и двамата млади в ролята на Мазето много точно предадоха селското простодушие и разбиране за мъжественост на своя герой – с приятно вокално присъствие.

Последно изречение: спектакълът предлага музика и певци, които трябва да се чуят.

Екатерина Дочева

Празник в светлината на пожара

В 18:50 на 15 април, бе нанесен удар в културното сърце на Париж – пламна катедралата Нотр Дам. При това, в навечерието не само на най-големия християнски празник – Великден, но и на празника 18 април, Международен ден на паметниците на културата и забележителните места. Един очевидец на мястото сподели: *Когато кулата-стрела на катедралата се срути, като че ли прониза сърцето ми...* Мнозина изпитаха това чувство на лична загуба.

Нотр Дам е Световно наследство, част от ценността „Париж, бреговете на Сена", с призната *извънредна универсална стойност* за Човечеството. Неоценима е нейната историческа, архитектурна и художествена стойност като шедьовър на готическата архитектура. Тя е и нематериално, духовно наследство, съхраняващо реликви и обезсмъртено в литературата. Безспорна е и нейната символична стойност като уникално „място на паметта". Накрая, катедралата представлява и урбанистична ценност като ключов репер в градския исторически пейзаж на Париж.

Щетите от пожара тепърва ще се установяват. Но още сега е ясно, че има поне една невъзвратима загуба: поразена е „Гората" - автентичната дървена покривна конструкция от XIII век, която досега бе единствената изцяло сохранена във Франция. Случаят напомни, макар и твърде грубо, че културното наследство е уязвимо и е винаги на границата на застрашеност. Иронично, цел на Международния ден е да внуши именно тази идея.

За да оценим шансовете на Нотр Дам да бъде възстановена, трябва да имаме предвид, че Франция е страна с една от най-съвършените системи за опазване в света. Затова не бива да ни звучи твърде самонадеяно обещанието на президента Макрон за възстановяване в рамките на 5 години. Ето някои шансове за това:

- Нотр Дам притежава абсолютна юридическа защита като *класиран исторически паметник*.
- Френската система за управление на наследството е извънредно ефективна. В нея държавата има приоритетна и много силна роля. Впрочем, тя е собственик на катедралите. Църквата няма нищо против, защото държавата поема основния дял в тяхното опазване[1]. В това управление е включен мощен експертен апарат (Architectes des bâtiments de France), деконцентриран във всеки департамент, който разполага с ефективни инструменти, наречени Планове за опазване и социализация (P.S.M.V.). Участват активно и децентрализираните общински органи за опазване с други специфични инструменти.
- Консервационната дейност се осъществява регулярно (в Нотр Дам от XVII век). За класираните паметници тя е поверена на Главни архитекти на историческите паметници с най-висш експертен статус. Франция се гордее със своята политика за приемственост в традиционните строителни и художествени занаяти и технологии, която непрекъснато ражда прекрасни кадри.
- Съществува перфектно документиране на паметниците. Нотр Дам притежава пълен 3D цифров архив на интериори и екстериори, включително на „Гората" на покривната конструкция.
- Регламентирана е прецизна система за реагиране в случай на риск за паметниците с планирани действия на всеки участник. Видяхме тази система в действие: парижките пожарникари потушаваха пожара, като максимално щадяха самата ценност[2].
- Гарантирано е финансирането на опазването от различни източници: държава, общини, дарители. Само за няколко дни бяха събрани близо един милиард евро! Част от сумата ще бъде приспадната от данъците на дарителите. Във Франция съществува ефективна система за данъчни стимули и облекчения в областта на културното наследство[3].
- Накрая, видяхме как културното наследство може да въздейства върху едно чувствително гражданско общество, да го сплотява в обща солидарност за съдбата на ценностите.

Какво би станало, ако такава драма с паметник се беше случила у нас? Не смея да си го помисля! Днешната системата за опазване в България не е в състояние да защити нашето културно наследство, дори и без пожари и природни катаклизми. Какво имам предвид?

- Системата за опазване у нас е деградирала: ролята на държавата в тази област е недопустимо слаба; единственият държавен експертен орган НИНКН е смачкан, обезсилен и поради това неспособен да изпълнява възложените му от Закона функции (например, да изработва ефективни инструменти за опазване: режими, планове за опазване и управление и пр.); местните служби за опазване са неефективни и със слаб експертен капацитет. Всичко това създава условия за вземане на политически, а не експертни решения за паметниците, най-често в полза на икономически интереси. В основата е липсата на стратегия за опазване[4].
- Липсва регулярна консервационна дейност по паметниците. Поради недостиг на консерватори зачестяват случаите на некомпетентни намеси в ценности. Съществува хронична липса на добри майстори на традиционни строителни занаяти (виждаме в София неспособност за качествено изпълнение дори на обикновен паваж).
- Националният документален архив на паметниците в НИНКН не е актуализиран и дигитализиран, липсва регулярно документиране на ценностите. На такъв архив трудно може да се разчита в случай на бедствие с паметник.
- Систмемата за финансиране е сбъркана. Непропорционално много средства, при това европейски, бяха насочвани към изграждането на нови бутафорни паметници „до зъбер", докато автентични ценности загиват. При съществуващия твърде рестриктивен закон и липса на стимули, местното население постепенно се отчуждава от опазването, намаляват дарителските инициативи.

При това състояние, нашата система за опазване е твърде беззащитна, неподготвена и неспособна да се справи с всяка по-сериозна заплаха за 40 000-те паметника, всред които 7 световни - не помалко ценни от Нотр Дам. В такъв случай не трябва ли да извлечем поука от трагичните събития в Париж, както и от начина, по който една европейска държава защитава своите ценности? Не трябва ли случаят да ни стресне, за да приемем найсетне необходимостта от радикална реформа в областта на опазването? Историята ни учи, че през вековете често идеята за опазване е бивала озарявана и подтиквана от пламъците на разрушението.

20 април 2019

Проф. Тодор Кръстев

[1] **За сравнение, у нас Църквата настоява за собственост върху църквите-паметници, но без ангажименти към тяхното опазване, дори понякога поразява тяхната културна стойност с некомпетентни намеси.**

[2] **Със съвет за потушаване на пожара се намеси и самият президент Тръмп: да се излеят върху катедралата тонове вода от самолети-цистерни. Ако бяха го послушали, може би катедралата щеше вече да бъде изравнена със земята.**

[3] **Законът Малро от 1962 за данъчните облекчения в защитените сектори е имал революционен ефект за опазването на градското наследство.**

[4] **Наскоро чух по БНТ един депутат, вносител на поправки в Закона за културното наследство, да предлага следната стратегия за опазване: *„Всички паметници да се съборят, да се изчистят и да се построят отново".* Ако си представим, че тази стратегия бъде официално приета, няма ли тогава един пожар да бъде добре дошъл, като ефективно средство за „изчистване" на терена? Впрочем, зачестилите напоследък по паметници пожари от „неизвестен извършител" не следват ли същата логика?**





Бел. ред. Пожарът в Нотр Дам постоянно създава новини. Още от фаталната нощ се сблъскаха двете основни тенденции в опазването на паметниците – скрупульозно, подробно възстановяване или използване на случая да впишем и своето време в поредицата времена и стилове на сградата. Предстоящият конкурс да има (и каква) или да няма игла (шпил) на храма също е част от този дебат. Като странично следствие от случилото се е инициативата на президента Макрон да се създаде европейска служба за надзор и поддържане на паметниците на културата.

Петък рано утрин

Демокрацията си работела

Имаме добра новина – било имало демокрация! За първи път България не падна в класацията на „Репортери без граници" за свобода на информацията. Седим си на 111-о място. Класацията получи упреци от различни страни за начина, по който се мери свободата на словото. Не е ясно защо се напада методиката на класацията, а не се оспорва мнението на журналистите. Как ние тук мерим свободата на словото? Скоро можем да дадем имена на нова мерна единица – 1 „гешев" свобода на словото, например.

Класацията не ни казва нищо. Но остава единственият израз, с който най-кратко да бъде обяснено състоянието на медиите у нас. Проблемът е, че външните организации не могат да ни дадат представа какво трябва да направим, за да използваме медиите като инструмент на демокрацията, а не като демонстрационно средство на правителството, че съществува.

Изчезна изобщо говоренето за плурализъм на мненията. Телевизиите отчитат дали са си свършили работата чрез това дали имало две гледни точки – скопен светоглед, който въведоха като матрица за журналистическо мислене.

Гледайте само една седмица новини и ще видите колко малко мнения на различни групи в обществото чуваме, ако няма протест. Гласът на родителите на децата с увреждания изчезна, ромите са обекти, а не субекти на говоренето в новините, в София беше създадена организация, която носи в името си думата „националистически" и в едно изречение чуваме, че против нея се обявили антифашистите и евреите от „Шалом". Класацията не може да научи журналистите, че тези новини са „трагедия" и „драма", а не катастрофите по пътищата, които взимат жертви всеки ден. Катастрофата на пътя е планирана, правителството отчита в статистиките си броя жертви, сякаш брои загубени лъжици в казармата. Но ако гледаме телевизия, живеенето със свастики в градовете на една европейска държава не е проблем за обществото ни. Всъщностq това е всекидневна „трагедия", но няма медия, която да я забелязва. Ако гледаме софийските улици дори, вече го приемаме за нещо нормално...

Не класацията, а липсващият разговор за смисъла на медиите можеше да ни даде решение на проблем, за който комисията на Вежди Рашидов дори не говори – финансирането на обществените медии. Почти 30 години се премята мантрата колко е трудно да бъдат събирани пари за такса, чрез която да се финансират БНТ и БНР, вместо да бъдат управлявани чрез финансовото министерство. Комисията по култура и медии в Народното събрание е на път да реши проблема на регионалните телевизии с кабелните оператори, които губят от скритите такси, но не и проблема на обществените ни медии. У нас таксата за интернет от частните доставчици е по-лесно събираема и от таксата за смет, но псевдоекспертите на управляващата партия все още обясняват колко е трудно да се събират такси за някогашните държавни медии.

Как измерва премиерът Бойко Борисов свободата на словото у нас, когато от неговата партия в НС зависи нерешаването на въпроса за финансовата независимост от държавата на двете обществени медии? И защо никой не пита премиера по каква методология измерва свободата на словото? От няколко години Борисов използва само една мерна единица – себе си. Ако се говори за него в медиите, значи има демокрация. Преди дни отново повтори: *Ако няма свобода на медиите, как ще се случва това говорене за апартаменти, имоти, къщи, сауни и тераси? Демокрацията си работи.* Още малко и ще излезе, че най-личните ГЕРБ-функционери и шефът на медийната комисия Вежди Рашидов си напазаруваха евтини апартаменти, за да има Борисов доказателства за свободата на словото у нас.

В същото време, прокурорът Иван Гешев се обърна с трънските си ударения на думите към журналист така: *Вземете ми го пратете на имейл, че сте много пристрастен в това постановление. Сигурно е много интересно, пратете ми го, ще го прочета. [...] Сигурно някакви много интересни неща пише вътре...*

И обвини Борис Митов, че го бил преследвал в три посред нощ. Всъщност, постановлението, за което пита Борис Митов, е свързано с медии. Според този документ, КТБ е финансирала медиите на Ирена Кръстева и сина й Делян Пеевски. Ето затова Пеевски стои в предисловието на „Репортери без граници" – не заради медийното му състояние, а заради липсващата държавна институция в контрола на дейността на КТБ и заради недоверието в работещата съдебна система. Всъщност, защо правителствата на Борисов и прокуратурата на Цацаров вече толкова години не разрешиха проблема с КТБ? Самият Пеевски не е проблем. Проблемът е, че с него прелива чашата на мерните единици за демокрация, която не работи.

Жана Попова

Кръгла маса за българското кино

На 17 април в галерия „Средец" се проведе кръгла маса на тема „Нови почерци в българското игрално кино", организирана от списание „Кино". Модератор беше Людмила Дякова, главен редактор. Започна с критическия текст на Геновева Димитрова „Българските игрални филми - нови радикални гласове". Експозето на Теодора Дончева бе на тема „Българското кино между масовото и високо изкуство". Иво Драганов повдигна проблема за създаването/формирането на кинозрител. Диана Андреева от Обсерваторията по икономика на културата говори за стратегията за българската филмова индустрия в контекста на „Стратегия за развитие на културата 2019 - 2029 година", която се обсъждаше по същото време в НДК. Виктор Божинов, председател на сдружение „Филмаутор", говори за изработване на правилник и задължителни нормативи за заплащане на авторски права. Иван Тонев акцентира върху лобистките интереси в работата по приемане на Закона за данъчни облекчения. Изказването му бе подкрепено от Владимир Андреев - председател на Националния съвет за кино. Галина Тонева също се спря на тази тема - говори за работата по промените в ЗФИ и за Закона за данъчни облекчения. Във връзка с отстраняването на филмовите критици от художествените комисии към ИА Национален филмов център, мястото на критиката анализираха Вера Найденова, Петър Попзлатев, Боряна Матеева („Кинокритикът като мутра"). Изказаха се също председателят на СБФД Иван Павлов, Анри Кулев, Радослав Спасов и др.

С оглед динамичната ситуация, в която активно се подготвят промени в Закона за филмовата индустрия и Правилника към него, както и обявената от Министерство на културата широка обществена дискусия по проекта, напълно естествено кръглата маса прерасна в оживена дискусия за липсата на единство във филмовата общност, за отсъствието на прозрачност и публичност при изготвяне на законите, за развитието на националния кинематографичен процес. Събитието не беше многолюдно, но се оказа навременно и смислено. На финала се реши скоро да се проведе среща в Дома на киното, инициирана от СБФД при съгласието и участието на всички асоциации, за неотложен дебат по въпросите за ЗФИ, Правилника на НФЦ за работа на комисиите, Закона за данъчните облекчения и др. Идеята е да се потърси консолидация във филмовата общност, ако това изобщо е възможно.

К

Реплика от ложата

Етюди по *Любовникът* на Пинтър

Любовникът" от Харолд Пинтър, превод Галина Томова-Станкева, режисура Деян Донков, сценография и костюми Никола Тороманов, музика Емилиян Гацов. В ролите: Радина Кърджилова и Деян Донков. Народен театър „Иван Вазов". Премиера на 13 януари 2019 г.

Радина Кърджилова и Деян Донков дават заявка, че биха могли да изиграят успешно „Любовникът" на Пинтър.

Завършена през 1962 г., пиесата е типична за по-ранния период на драматурга. Акцентът пада върху абсурда на „нормалното" всекидневно съществуване (при което политическото не се проблематизира пряко). Тема са осъзнаваните и несъзнавани персонални травми и патологии, страхове и обсесии. Пинтър поставя персонажите си в наглед тривиални пространства, ситуации и разговорни форми, за да ги отведе до катастрофични дълбини на човешкото.

Основният инструмент на Пинтър е езикът и неговото структуриране. Осцилирането между внимателно полаганите и размножавани негови пластове задава динамиката на действието. Напрежението, постепенно нарастващо до нетърпимост, извира от нееднозначността на всяко от твърденията (които в първия си пласт целят удържане на конвенционалните отношения) и конфронтирането им с мълчанието. То, също като при Бекет, няма нищо общо с паузите в речта. Мълчанието е пропадане на съществуването в бездна, което пропадане би могло да поведе към битийна първооснова или обаче да отпрати към дефицит на битие, към небитие. Което именно е основната тема при Пинтър. В мълчанието се уплътняват мотивиращите вербалното линии на агресия, прицелени към тоталния контрол над другия, изземането на неговия Аз, и водещи в последна сметка до тоталното разколебаване, до разпада и на двете страни.

Върху сцената на Народния театър Радина Кърджилова и Деян Донков демонстрират, спомена се, способността си евентуално да осъществят пиесата. Те разгръщат серия от многообразни етюди, следвайки текста и сюжета. Актьорите показват умения за навлизане в състояния, наподобяващи полаганите от Пинтър, проявяват пластични и вокално-артикулационни регистри, кореспондиращи с изискванията за ролите. Понеже става дума за редица от етюди, актьорите се концентрират върху вътрешната логика на всеки от тях и неговото ефектно финализиране. Това с неизбежност предизвиква преекспониране на сценични жестове (звучащи в очаквания цялостен хоризонт като преиграване), продължително обработване на детайли (разтеглящо ритъма, мислен като общ), акцентиране на моменти, имащи инструментален характер.

Казано иначе, отсъстващото в спектакъла е концептуален поглед, който да зададе единство, да отстрани излишното, да преобразува техничното в естетическа и мисловна смислова цялост. Скечовият характер на представлението с необходимост възпрепятства навлизане в дълбочините, заложени в текста и изисквани от поставянето му. Езикът става еднопластов и еднопосочен. „Мълчанието" е елиминирано. За тяхна сметка е въведена обща смехова рамка (въпреки увереността на Пинтър: „Никога не съм бил готов да напиша весела пиеса."). Към нея пък е приданен набор от еротичнопластични упражнения (въпреки общия за Пинтъровите персонажи страх от – психично и телесно – докосване, чийто ерзац е словесният поток). Така пред актьорите се отваря простор за пикантно заиграване с факта, че и реално са брачна двойка, позволяващ им да забавляват допълнително публиката. С цената на почти тотално отдалечаване от Пинтър.

„Любовникът" е представена за първи път в България през 1968 г. (във ВИТИЗ). След това има поне още десет постановки. Тя е най-играната у нас Пинтърова пиеса. Паметна остава тази на Стоян Камбарев през 1992 г. в Сатиричния театър (с Катя Паскалева и Христо Гърбов). Другите, макар в тях да са участвали и великолепни актьори, не оставят особена следа. „Любовникът" от 2019 г. се вписва в техния клас.

Георги Каприев



Кадър от *Северна душа*

В супата на новата британска реалност

Разговор с Шон Макалистър

Известният британски документалист Шон Макалистър отново бе у нас – като специален гост на 23-ия София филм фест. Когато преди три години гледах документалният му филм „Сирийска любовна история", ми бяха необходими няколко дни, за да изляза от него. Заснет с любителска видеокамера, от ръка, с изображение, не по-добро от това, което всеки от нас би постигнал, филмът хваща за гушата както сюжетно, с цялата съдбовност на срещата между Макалистър и Амер и Рагда (които най-малкото нямаше да са живи без нея), така и със самите отношения в семейството на двамата бунтари и близостта им с режисьора, който сам се оказва герой във филма си.

Новият му филм „Северна душа" носи подобно усещане, макар и много по-леко – историята на склададжията Стийв, който мечтае да прави рап с децата от бедните квартали на Хъл, се развива на много по-спокоен фон. Малкият град е спечелил титлата „Британска столица на културата", макар това да не носи особен оптимизъм на жителите му. Стийв, затънал в заеми и видимо смазан от живота, прави всичко възможно да осъществи мечтата си, да не се срине в отчаяние, да удържи връзката с дъщеря си. Режисьорът отново е въвлечен в действието, а краят, макар и щастлив, не оставя у зрителя удовлетворение – Макалистър е помогнал на героя си, но кой ще помогне на всички други, изпаднали в подобна ситуация?

- Съществува определение за документалиста, че е като „муха на стената" – незабележим наблюдател, който вижда всичко, но не се намесва. В писмено интервю по повод „Сирийска история" ми бяхте споменал, че предпочитате да бъдете „мухата в супата" – този, който ще преобърне цялата история.

- „Мухата на стената" е израз, измислен, за да се определи как документалистът може да наблюдава хората, без да се намесва. Тази налудничава идея произлиза от правилата на BBC за обективността. Аз лично вярвам, че щом монтираш, всичко във филма ти е субективно. Винаги става дума за решението каква субективна интерпретация да направиш на това, което си заснел. Когато учих документално кино, попаднах на американизираната версия - „мухата в супата", а именно, че трябва да направиш така, че да е напълно видимо и ясно, че присъстваш.

Вероятно най-познатият пример за този подход са филмите на Майкъл Мур, който очевидно винаги е действащо лице и променя събитията, които заснема. Но мисля, че неговите филми не са чак толкова добър пример, защото той самият е основна тема в тях. Мисля, че това, което аз се опитвам да направя, е да присъствам в живота на моите герои, но като себе си, като Шон с камерата, да реагирам на това, което се случва. Споделям какво мисля и понякога като че ли им казвам какво мислят те. Докато снимах „Северна душа" със Стийв, донякъде се чувствах, все едно съм му ментор - той гледаше на мен като на ориентир, без да ме пита буквално „какво да правя". Знаеше, че съм до него през цялото време, докато той поема по своя път към промяната, без да е сигурен как да продължи. В този смисъл, не бях муха на стената, бях мухата в супата и действително бях много активен, не спирах да му повтарям: „Излез от тази ужасна ситуация, направи нещо, промени се!". Сега, когато пътуваме заедно да представяме филма, Стийв говори за процеса, през който е преминал. Хората го питат „Щеше ли да напуснеш фабриката, ако не се беше намесил Шон?" и той казва „Не".

- По този начин вие, освен автор на филма, сте и един от героите му. Това понякога не ви ли кара да се чувствате несигурен?

- Сега ми се струва много лесно, но по време на снимките ми беше трудно, защото се загубвах в момента. Затова и най-трудната част е монтажът, защото тогава всъщност започваш да взимаш ключовите решения как да представиш периода, в който си работил със своите персонажи, и как да ги представиш честно. Но също така и решаваш кои са основните неща, които искаш да покажеш, защото, ако подчертаеш едно нещо, понякога това значи, че пренебрегваш друго или направо го изрязваш. Разчитам на съсценарист в процеса на монтажа да внесе яснота, защото сам не мога да видя в този момент кое е важното. Конкретно със „Северна душа" дори на премиерата на филма не успях да видя това, което съм искал да разкажа, така че след нея се върнах в монтажната, където по време на една шестседмична черна фаза на депресията премонтирах филма и го промених напълно, след което го сглобих отново, както си беше. Има я тази постоянна борба.

- **Вие бяхте един от кураторите на „Хъл – британска столица на културата". Разкажете повече за това.**

- Трябва да работите с всеки град спрямо собствените му нужди и изисквания. Стратегията ни за Хъл беше да съберем достатъчно много пари - около 38 милиона, за да може 365 дни от годината да имаме културни събития и да се опитаме да координираме комбинация от вдъхновяващи местни проекти и външни събития с големи имена. После в рамките на това се опитахме да организираме много по-авангардни проекти. За мен беше важно да има по-достъпни събития, които ще успеят да докоснат хората и няма да бъдат нито твърде езотерични, нито твърде високо изкуство. Не си падам по смахнато изкуство, мисля, че то трябва да е достъпно за публиката. Всъщност, това беше най-амбициозната седмица в града след цяла година работа. Много хора в началото на 2017 г. се страхуваха, че никой няма да дойде, на никой няма да му е интересно, защото Хъл като място е с негативна настройка, всички са черногледи... И точно защото така са се чувствали толкова дълго, за мен беше важно откриването да бъде предизвикателство към това черногледство и начин то да бъде преодоляно. Цяла седмица прожектирахме откъси от стоте последни години от историята на Хъл по градските фасади. Беше достъпно, истинско и вълнуващо. Мисля, че високото изкуство не винаги работи. Хората от работническата класа не са глупави. Когато видят нещо, което не е интересно, ще си кажат: „Това е скучно"; и няма да се върнат. Едничкият провал на годината, според мен, е, че столицата на културата не успя достатъчно да ангажира местните артисти, което много ги огорчи. Нашето основно усилие беше да доведем големи артисти отвън и това също е важно, защото, ако работехме само с местните, столицата на културата щеше да си остане затворено събитие. Необходимо беше да докараме външни артисти, за да вдъхновим местните, но трябваше повече да ангажираме и нашите артисти. Като че ли ги пренебрегнахме.

- Това по някакъв начин засяга и вашия герой, Стийв, защото той получава шанс покрай културната столица, но по-късно му е отнет - годината приключва и той трябва да се откаже от начинанието си...

- След като организирах откриването, BBC поискаха от мен да заснема филм и тогава всъщност Стийв ме намери и се предложи за главен герой. Даде ми един лист, написан на ръка, и каза: „Искам да снимаш мен". Усетих, че сменям мащаба – от най-голямото отивам към най-малкото. Като фокусирах филма си върху един обикновен човек и дребната му мечта, показах как тази голяма машина може да проникне в маргиналните общности. Беше ми мъчно за Стийв. Той закъсняваше с погасяването на дълговете си и взимаше допълнителни смени в склада. Собствените му работодатели се опитваха да му ударят едно рамо, макар и да не разбираха как. За жалост, те не му дадоха достатъчно време, не го подкрепиха адекватно. В крайна сметка, Стийв се оказа понижен. Историята показва колко уязвими са хората във Великобритания. Сега, когато доходите са ниски, а хората - задлъжнели, как е възможно да се занимаваш с изкуство и култура? Филмът зададе много интересни въпроси за Англия днес, особено на фона на Брекзит и на фона на малките населени места, които толкова дълго време са били пренебрегвани. Тъжното е, че без този филм Стийв все още щеше да работи в склада и като бивш фабричен работник, защото преди 20 години и аз бях такъв, и този филм е донякъде автобиографичен. Преди 20 години, без образование и без квалификация, осъзнах, че искам да се разкарам от тази проклета фабрика и успях да се измъкна. Въпросът е как Стийв би могъл да направи това днес и отговорът е, че не би могъл. В момента хората са много по-малко социално мобилни от преди.

- Филмите ви винаги са политически, но политиката е преплетена в животите на героите, не е изведена декларативно.

- Според мен, политическото послание трябва да бъде в героя и в историята. Със Стийв това е още по-явно, защото той самият не е политически ангажиран... Обаче ситуацията му е силно политическа. Когато видя филма, се разплака, защото сам не бил разбрал, че всъщност животът му е толкова тъжен. Така каза. Дълговете му за него бяха просто малка част от живота му. Той не беше разбрал, че за мен това е важна тема. Всъщност, начинът, по който избираш при монтажа кои епизоди да използваш, политизира филма. Биографията на Стийв се докосва до много голяма публика, защото той е обикновен човек от Северна Англия. Важен е начинът, по който подреждам историята му, можех просто да разкажа за проекта му. Когато случайно попаднах на сцена, в която Стийв обясняваше за дълговете си, не осъзнавах, че по-късно, когато му отнеха автобуса и го понижиха, той опасно се приближаваше до банкрута. Това създаде една крайно политическа сюжетна линия във филма ми. Особено за днешна Британия, в която всеки е задлъжнял. Според мен, така трябва да се разказва. Харесвам Кен Лоуч, но мисля, че филмите му напоследък си приличат - все едно прави един и същи филм. Вижда се политическата стратегия - филмът се опитва да преведе хората през посланието си като през изложбена зала. Надявам се аз да не правя същото, но ми се струва, че сме на земята само за кратко. Ако можем да навлезем в нечий живот с камера в ръка и да споделим човек като Стийв със света, това, което можем да му дадем в отплата, е да го освободим от фабриката, да го оставим да следва мечтите си, волен като птица.

- А какво имаше на листа, който ви даде Стийв?

- Там беше описана мечтата му за неговия автобус със звукозаписно студио. Беше нещо като мотивационно писмо. „Имам тази идея. Работодателите ми ме спонсорират. Може ли да дойдете да ме снимате?". Но за мен като документалист имаше някакво подсъзнателно послание, което казваше повече: „Помогни ми. Искам да се променя". Аз така го прочетох. Той ме намери преди една прожекция на „Сирийска любовна история". Стоях на бара и изведнъж огромен, мускулест мъж, облечен в жълта жилетка и с татуиран врат, въобще необикновен, но и плашещ, се приближи към мен и аз си помислих: „Леле, кой е този? Какво съм казал? Кого съм обидил?" А той каза с един хрисим гласец: „Здрасти, аз съм Стийв. Някой ми каза, че си търсите персонаж за следващия документален филм. Може ли да прочетете това? Телефонните ми номера са на гърба." След което ми прати и съобщение: „Съжалявам, че не успях да остана за обсъждането, но утре трябва да ставам в 4 за смяната в склада".

- След конфликтни зони, като Сирия и Йемен, как се различават снимките в родния ви град?

- Да, в Сирия или в Йемен със сигурност е по-вълнуващо, отколкото в Северна Англия. Беше хубаво да поживея при родителите си. Междувременно си мислех, че от политическа гледна точка сме направили ужасна услуга на Британия, всички заедно, и никой не документира живота на хора като Стийв. В края на краищата, се радвам за него, защото сега, когато пътуваме заедно, откривам на колко места не е бил. Когато дойде за прожекциите в Лондон, ми прати съобщение, че видял Биг Бен. И тогава осъзнах, че той досега в Лондон не е ходил. За него това е огромно приключение.

- Очевидно е, че филмите ви променят героите в тях. А вие променяте ли се?

- Предполагам, че да. Не може да не се промениш. Видях ужасни неща, докато снимах във военни зони, и те оставиха отпечатък върху мен, особено когато умираха хора. Смятам, че целият смисъл да заснемеш филм е ситуацията да се промени - за Стийв или за някой като него. Но ситуацията би трябвало да се промени и за мен, нали? Най-голямата ми дилема покрай този филм дойде от това, че наскоро филмовият фонд на Великобритания ме покани на среща, за да разговаряме за нов филм. Този път игрален. И по време на срещата дамата, с която разговарях (тази, която беше поръчала филма за Стийв), каза: „Той е толкова изумителен персонаж. Защо сега не направим игрална версия на „Северна душа?". И аз взех, че се съгласих. Така че сега се боря с тази идея. Мислите ли, че Том Харди би бил добър Стийв?

Разговаря **Яна Пункина**

Опиянение и страст в Пуерто Рико

Хънтър Томпсън. *Дневникът на едно пиянде.* Превод от английски Пейчо Кънев. Сп. *Съвременник*, бр. 3/ 2018

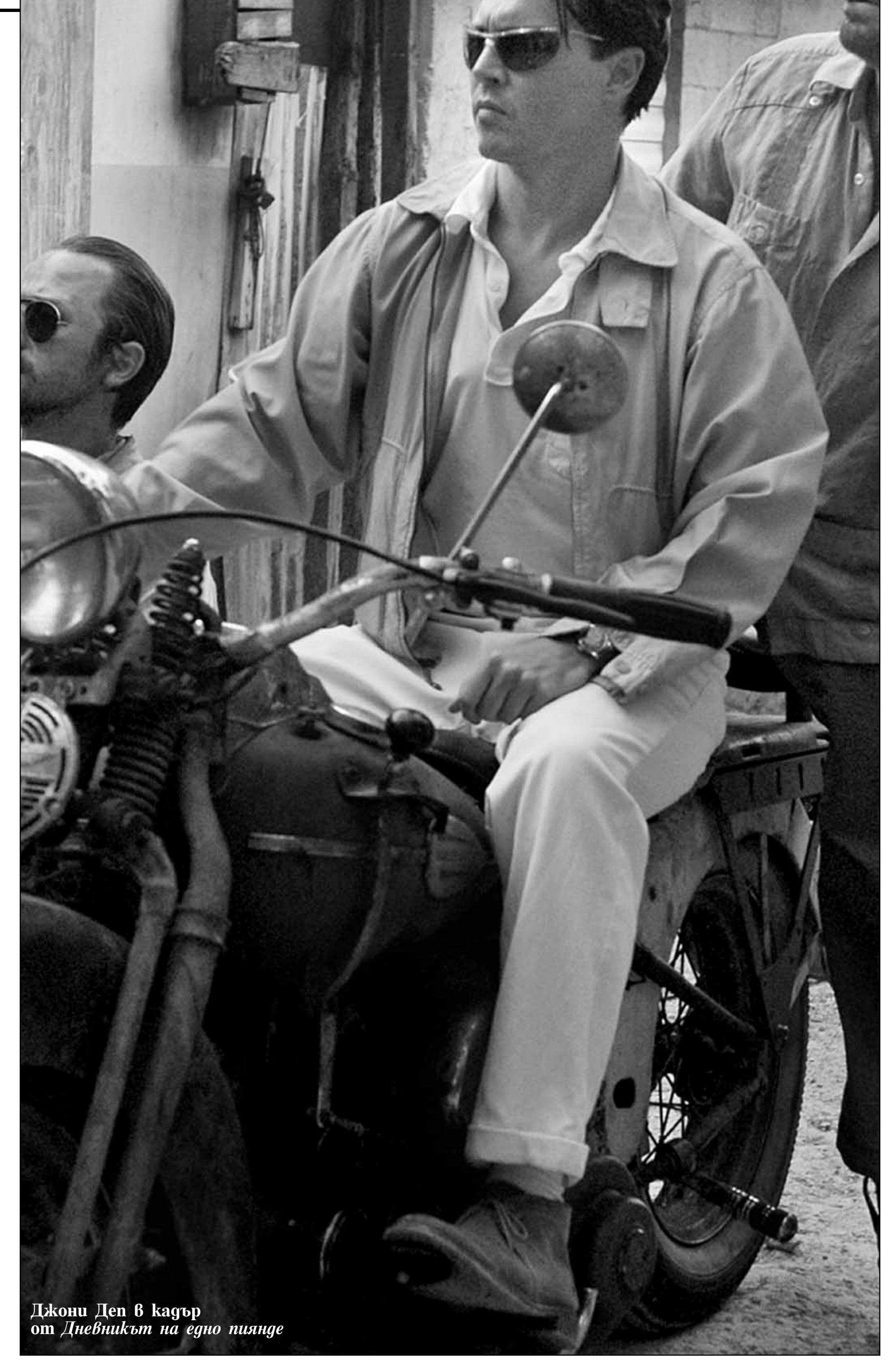
В книгите на американския писател и журналист Хънтър С. Томпсън винаги витае усещането за неизбежност. Макар детайлно и с прецизност да описва събития и лица, които са били важни в живота му или които са свързани с преломите в САЩ между 70-те и 90-те години, читателят винаги остава с чувството, че стои на ръба на пропаст и само крачка - или може би само една страница - го делят от пропадането в бездната на отчаянието, престорения успех и лицемерното щастие. Подобно на самата гонзо журналистика, чийто създател е Томпсън и чието най-точно определение е дадено от неговия приятел художникът Ралф Стийдман: „да пропаднеш в асансьорната шахта - и да се озоваваш в басейн с русалки". Само че, без русалките. А между акулите от големите офиси, скъпите казина и високите етажи на властта.

„Дневник на едно пиянде" (с оригинално заглавие „The Rum Diary"), който е публикуван на български език в бр.3/ 2018 г. на сп. „Съвременник", има интересна история. Това е вторият роман на Хънтър Томпсън, написан в началото на 60-те години на XX век, когато писателят е едва 22-годишен - и публикуван чак през 1998 г. Първият роман на Томпсън – „Принцът мекотело" („Prince Jellyfish"), също не е публикуван изцяло. Подобно на повечето му книги, и той е полуавтобиографичен и разказва за живота на младо момче от град Луизвил, което се мести в Ню Йорк и му се налага да се бори срещу различни „тъпаци" в опит да намери своето място в живота.

„Дневник на едно пиянде" съдържа много автобиографични елементи, като представя преместването на журналиста Пол Кемп (чийто прототип е самият Хънтър Томпсън) от Ню Йорк в столицата на Пуерто Рико – Сан Хуан, където той започва работа в най-големия англоезичен вестник „Дейли Нюз". Самият Томпсън живее известно време в Сан Хуан и работи за малък спортен вестник, след като неуспешно кандидатства за работа във водещия там вестник „Сан Хуан Стар", списван от писателя Уилям Кенеди. По време на пребиваването си обаче Томпсън активно общува с различни журналисти от „Стар", превърнали се по-късно в прототипи на част от героите му. Хънтър се захваща да пише романа, след като се завръща в Калифорния, успоредно с работата си по знаменитата книга „Ангелите на ада". Макар че е трябвало да бъде публикуван първи, силата на емоциите около пътешествието му с моторизираните престъпници изстрелва именно „Ангелите..." напред и книгата се превръща в големия творчески удар на писателя.

В свое интервю от 1998 г. Томпсън споделя, че се е отказвал да публикува „Дневникът на едно пиянде", след като текстът е отхвърлян поне седем пъти от различни издателства. „Получавах стандартни писма за отказ, а и като се върнах от Южна Америка, започнах да отразявам политически теми, пък и вече работех на пълен щат", казва той. Налага се да извади отново книгата, поради, както сам твърди, романтични нагласи, но и за пари: „Сблъсках се с факта, че трябва да изкопая моята 40-годишна история. Не мога да я променя. За Бога. Това съм аз, това е светът, в който живях. Затова погледнах на нея като писател... Историята си я бива", продължава той с откровенията си.

Малко по-различна обаче е версията на популярния американски актьор Джони Деп, който се познава с писателя покрай общата им работа при заснемането на едноименния филм по книгата на Томпсън „Страх и омраза в Лас Вегас" с режисьор Тери Гилиъм. В интервю Деп споделя, че докато гостува на Хънтър в дома му в Колорадо, започва да търси в „бойния щаб" на Томпсън ръкописа на „Страх и омраза" в различните кутии, съхранявани там. И изненадващо в една от тях открива, сред куп непотребни хартии, ръкописа на „Дневник на едно пиянде". „Започнахме да го четем, седнали на пода", си спомня актьорът. „И аз казах: „Хънтър, ти си ненормален, човече, това е страхотен текст. Трябва да го публикуваш. Не ме интересува кога си го писал. Нека да го публикуваме."


Джони Деп в кадър от *Дневникът на едно пиянде*

Романът е добре приет и бързо става популярен в САЩ. През 2011 г. даже е филмиран от режисьора и сценарист Брус Робинсън, като очаквано главната роля се играе от Джони Деп. В рецензия за филма, публикувана във в. „Уошингтън поуст", Маура Джудкис изгражда своеобразен портрет на Томпсън, като твърди, че макар по-късно да усъвършенства и разкрасява своята проза в стила на гонзо журналистиката, „в същността си този здраво пиещ, много говорещ и активно живеещ мъж е моралист, пуритан, даже невинен. Най-хубавото в „Дневникът на едно пиянде" е, че разкрива тази му страна без извинения, дори с известна нотка на гордост". Около любопитната история на книгата е създаден и документалният филм „Hunter S. Thompson: Back Story of The Rum Diary" с режисьор Уейн Юинг, където писателят, негови приятели и колеги разказват за романа и четат откъси от него.

„Дневник на едно пиянде" не е в стила на гонзо журналистиката. Макар сюжетът му да е характерен за текстовете на Хънтър С. Томпсън – насилие, алкохол, тежък и маниакален живот, както и включените проникновени портрети на героите на съвременното американско и южноамериканско общество, текстът е по-скоро клиширан. В него личи повлияването на писателя от други популярни американски автори, като Франсис Скот Фицджералд или Ърнест Хемингуей. Фабулата е по-скоро фикционална, отколкото документална, репортажното е здраво захванато от литературното, а иронията е умерена, често прикрита зад бруталност и езикова грубост.

Повествованието се върти около работата на младия американски журналист Пол Кемп в света на провинциалната преса. Героят – един мъж на ръба, напуска САЩ, за да поживее в Пуерто Рико, търсейки свободата, евтиния алкохол и новите познанства. Сюжетът формира три линии на социално взаимодействие – ролята на журналистиката и медиите, фаталната любов и преломните трансформации на съвременното (пуерториканско, американско) общество.

Както насочва заглавието, журналистите са описани като най-долна прослойка – „хайманите и мечтателите", „изморените и бездарни писачи", „дегенерати и безпомощни загубеняци", „побърканяци", „бегълци и опасни пияници", „педерасти и човешки мръсници от всякакъв калибър", „професионални ненормалници", които се оглеждат за големия удар и, ако не са заети с правенето на вестници, пият в някой долнопробен бар. Като централни са изведени образите на трима от колегите на Пол Кемп – главният редактор на местния англоезичен вестник „Дейли Нюз" Лотерман, фотографът Боб Сала и странният и невъздържан Йемон, които са сюжетно, социално и културно противопоставени. Лотерман е привидно маниакално отдаден на професията („Свободната преса е нещо жизненоважно!"), но се оказва по-скоро „фалшив герой": „още един бъбрив боклук от големия легион на боклуците, които маршируват под лозунгите на по-добрите и по-големите лъжи. Свобода, Истина, Чест – можеш да напишеш стотици подобни думи и зад всяка една от тях ще се съберат хиляда боклуци, надути, малки нещастници, размахващи лозунга с една ръка и протягащи другата под масата." За сметка на това, Сала е уникален заради абсолютно липсващото му чувство на привързаност: „Той приличаше на фанатичен футболен фен, който изтърчава на игрището и блъска някой от играчите. Виждаше живота като голямата игра, а цялото човечество бе разделено на два отбора – момчета на Сала и Останалите. Залозите бяха ужасно високи и всяка игра беше жизненоважна – и макар да наблюдаваше с краен интерес, той си беше просто един фен, викаше нечути от никого съвети в тълпата от нечути съветници и през цялото време знаеше, че никой не му обръща внимание, понеже Сала не ръководеше отбора и никога няма да го стори."

Друг аспект отразява обсесията на Кемп по красивата, сексапилна и мистериозна млада красавица Шано – предизвикателна, развратна и първоначално принадлежаща на друг, винаги готова да забърка обърквания главен герой в света, в който корупцията, схемите за бързото забогатяване и всичко (даже и убийство) са разрешени.

Романът обаче съдържа доста елементи, познати от другите, по-зрели и въздействащи романи на Хънтър С. Томпсън. Например, пълнокръвните, гротескни образи в казината на Лас Вегас започват своето начало от Сан Хуан. Самотният герой отново е разделен между повествованието и авторовия анализ. Кемп е едновременно част от историята, но е и изолиран, не разбира и не участва в социалната конюнктура, носи настроения, неприемливи за това място. Тук са и познатите тарикати, които работят за властта (правителство, местно самоуправление) - готови на всичко, за да се издигнат и успеят.

Романът е интересен и заради образите, които остават назад в сюжета, но пък отразяват в най-голяма степен умението на Томпсън да скицира вярно и колоритно социалните типове около себе си. Като онези, които носят „копринени костюми, които лъщяха подобно на пластмасови", или тези, които имат лице „сякаш излязло от комикс за чудовища", странните „безформени жени във вълнени бански костюми" и мъжете „с празни погледи, обезкосмени крака и стеснителни усмивки". Това е общество, съставено предимно от „шумна и празноглава върхушка от крадци и претенциозни измамници, една скучно шоу на шарлатани, смешници и еснафи със сбъркан манталитет".

Езикът в романа, разбира се, е груб, жаргонен, пълен с псувни и вулгаризми. Хънтър Томпсън целенасочено избягва възвишени думи като „щастие", „любов", „честност" и „твърдост" поради това, че са „твърде уклончиви и доста относителни", особено когато ги сравняваш с ясни, зли, недодялани и лесни за определяне думи като „тъпак", „стиснат" и „фалшив". Срещат се и познатите от следващите му романи и станали емблематични възклицания, като „Мили Боже", „Исусе", „Човече", „По дяволите".

Светът в романа е самотен, брутален, корумпиран, безсмислен в своите претенции, невъзможен в нуждата да постигнеш щастие, любов, стабилност, успех, справедливост. И същевременно оригинален в своята неподправеност, перверзност, природна красота и социална нееднозначност, в средствата за лично развитие и културно себеопределяне. Ако това да означава да бъдеш цинично искрен – сред страниците на статиите и книгите си, или сред алкохолните изпаренията на поредната „оргия с ром", то тогава си готов да загърбиш всичко и всички. Подобно на равносметката на Йемон: „Ние сме просто пияници, безпомощни пияндета. Майната му на всичко..."

Макар да е далеч от дълбочината и социалната проникновеност на гонзо романите на Хънтър С. Томпсън, „Дневникът на едно пиянде" показва началото на едно триумфално творческо развитие. Повествователните пропадания са умело замаскирани от интересните описания, оригиналните сравнения и странните образи, които писателят създава. В тази си книга Хънтър е по-скоро писател, отколкото журналист - и навярно затова не съумява да създаде достатъчно запомнящи се образи. Действителността винаги е по-брутална, красива и магнетична, отколкото би могла да бъде във фантазията на младия по това време писател. Но, от друга страна, книгата задава станалите легендарни език и стил на Томпсън, наистина прекалено клиширани и недостатъчно искрени, но въпреки това интригуващи, особено за по-младата читателска аудитория. Магията на Карибите, евтиният алкохол и освободеното поведение лесно създават усещането за свобода и щастие. Даже и когато зад тях се крият бедност, унижение и безперспективност. Те обаче могат да се окажат умело творческо решение за всеки писател, който търси своя път към успеха на литературния небосклон.

Или както самият Хънтър С. Томпсън казва: „Мразя да защитавам употребата на наркотици, алкохол, насилие или ненормалното поведение пред когото и да било, но винаги са ми вършили работа."

Мария Попова

Снимка с Юки и изкупление за танатографията[1]

...Според Буда, животът е сравним с река. Поредица от различни моменти, свързани помежду си, създавайки впечатлението за общ поток. Идеята на Юки и тяхната група е, че те трябва да запечатат момента, отделното събитие. Да го извадят от реката на житейската поредност и да го запазят, съвършен и непроменяем. Според тях, само поляроидът може да запечата мига. И така отделният момент от човешкия живот започва да съществува извън времето, става перфектен, защото никога повече не може да бъде променен...

„Снимка с Юки", отваряща сцена

„Снимка с Юки" разгръща една от най-големите и табуизирани теми във фотографията. Светът на замръзналия образ кръстосва живота и смъртта по непонятен и необратим начин. Както пише Филип Дюбоа, „Всичко, което остава, е образ, разрез, трептящ в своята тишина, обладан от интимността с реалността, която е познал единствено за миг. Точно това обсебващо качество, съставено от дистанцията в близостта, отсъствието в присъствието, въображаемото в реалното, обяснява защо толкова много обичаме снимките".[2] Тази уникална специфика изглежда трудна за кинематографична интерпретация. Художествените филми за фотографията търсят драматургичния капацитет на камерата в очевидното. От култовите класики на Хичкок, Антониони и Вендерс познаваме фотоапарата като инструмент за воайорство, криминални деяния, покъртителни разкрития и изследователско любопитство. Десетки филми попадат в тези вече тривиални драматургични шаблони. Снимка с Юки" се отличава от утвърдените похвати с оригинална интерпретация, която би направила впечатление дори на тънките познавачи на фотографията.

Сценаристите Димитър Стоянович и Лъчезар Аврамов стъпват върху едноименния разказ на Мирослав Пенков, който развиват, разгръщайки изцяло нови теми. Моменталната фотография е така драматургично преплетена със съвестта, вярата, разкаянието, прошката и зачатието, че не бихме могли да си представим, че Юки (Кики Сугино) прави каквото и да е друго, освен да снима с Полароид. Фотографският акт изплита важни нишки в сюжета, вгражда се в някои от централните сцени и почти незабележимо изгражда неумолими причинно-следствени връзки в привидно случайни събития. С напредването на действието фотографският акт се развива като връзка между живота и смъртта в ярка драматургична нишка. Темата е позната в текстовете на Ролан Барт, Зигфрид Кракауер, Филип Дюбоа и Кристиан Мец; и все пак киното, за разлика от теорията, прави още една крачка, разгръщайки я в сложен визуален разказ.

Отварящата сцена въвежда в удивителни микроснимки на ин витро оплождане. Главната героиня Юки влиза в кадър по време на животворната процедура. Отварящата реплика на Любен (Рашко Младенов), бащата на Георги (Руши Видинлиев): „Не знаех, че още снимат с тия неща", връща действието в баналната реалност, в бавните минути в чакалнята пред кабинета. Темата за фотографията навлиза непосредствено след красивите, почти фантастични кадри и продължава в задкадров глас. Георги разяснява „шантава" философска концепция. Жена му Юки е част от японска професионална общност, която снима единствено с Полароид. Тази общност приема възгледа на Буда, че животът е сравним с река, поредица от мигове, създаващи впечатление за общ поток. Според тях, единствено моменталната фотография има силата да извлече мига от житейската поредност, да го освободи от променливост и така да го направи съвършен. Монтажната връзка и задкадровият глас свързват фантастична ин витро образност с идеята за фотоапарата като инструмент за намеси в реалността, кодират тайната на живота спрямо действието на фотографския акт.

Концептуално красивите, но крайни възгледи на теоретиците доближават фотографския миг до границата на смъртта. Кристиан Мец описва три аспекта на връзката между фотографията и смъртта и един от тях е умъртвеното време.[3] Фотографията убива времето, а фотографският миг е замръзнал и безмълвен, авторитетен, но мъртъв миг. Тази дефиниция позволява на Мец да разгледа киното на противоположния полюс - като език, чието движение обратно съживява умъртвения от фотографията образ. За да подплати идеята си, той се позовава на Филип Дюбоа, който описва фотографския миг като разрез във времето и пространството, действащ като острие на гилотина. Камерата умъртвява неразчленимата реалност. С още по-драматична траурност Мариане Кестинг сравнява снимката с „труп на момента"[4]. „Снимка с Юки" дава философска алтернатива на концепцията за неразчленимото време и тленността и поставя фотографския акт по-близо до семиотичната теория за фотографията като икона.

Замяната на дигиталната фотография (в разказа на Мирослав Пенков) с аналоговата моментална фотография (в сценария на Димитър Стоянович и Лючезар Аврамов) е ключова за сюжета. Изборът на Поляроид е находчиво решение, което прецизира обхвата на фотографския миг и поставя темата в контекста на оригинала и копието. Снимките на Юки са оригинал, уникат, получен по пътя на еднократен негативно-позитивен процес. Те не подлежат на следващо копиране, което би обвързало мига с други, следващи мигове, и така би ги продължило по реката на житейската поредност. Същевременно Поляроид е камера, която се използва по всяко време, свободно и спонтанно, без лабораторни или цифрови посредници. Точно този фотоапарат, знаково свързан с неофициалната масова фотография, практикувана в ежедневието, позволява фотографският акт да бъде така естествено вплетен в сюжетната линия.

Моменталните снимки не целят да документират значими исторически събития, не създават хроника на обективната действителност, а изследват личния свят, поставят субективно важните моменти във фотографски дневник. Тези снимки не са толкова прозорец към света навън, колкото огледало на човешкото състояние отвътре. Миговете, които получават поляроидно съвършенство, са екзистенциален избор, а не историческа необходимост.

Независимо дали снима двора на селската къща, радващите се деца от селото или смайващата гледка, откриваща се пред пещерата, Юки го прави спонтанно и някак между другото. Вниманието се съсредоточава върху акта на снимане, а не върху съдържанието в образите. Интерпретацията на Лъчезар Аврамов подчертава ритуално-магическата, а не рационално-практическата употреба на фотографията. Проблематизира се скритият пласт в основанието за намеса в потока на житейската поредност, а не съдържанието на спасените мигове. Според Зигфрид Кракауер, това ежедневно и постоянно снимане е подтикнато от страха, изпитван към смъртта.[5] Натрупването на снимки е човешкият опит смъртта да бъде прогонена или поне отложена. Страхът от изтичащото време при Кракауер е заменен от далеч по-заплашителния образ на внезапно приключилото време при Филип Дюбоа. Използвайки драматичната метафора за острието на гилотината, Дюбоа твърди, че всяка снимка представлява а-хронична смърт. Във „Фотографският акт" той се позовава на гръцката дума за смърт *thanatos*.[6] Фотографията може да бъде осмислена като танатография. Противно на бягството от смъртта, описано от Кракауер, според Дюбоа, камерата отправя покана за среща с фаталната предопределеност. Независимо дали иска или не, каквото и да прави, докато снима, фотографът „танатографира" всичко. Това прави и Юки със своя весел шофьорски експеримент, докато Георги спасява ухилените моменти от препускащата житейска поредност.

Една от снимките пресича радостта като гилотина. Миг невнимание води до трагичен инцидент и фатален изход, който настъпва по фотографски, с отлагане. Връзката между фотографията и убийството е използвана в редица филми, но в „Снимка с Юки" тяхното взаимодействие е разгърнато в оригинална драматургична концепция. Отложеното действие на автомобилния инцидент е сравним с танатографското действие на камерата и а-хроничната смърт. Линейната структура на сюжета откроява този драматургичен детайл в екранното времепространство, сравним с характера на фотографското време при Дюбоа. Тази времева структура отнема прозрачността на причинно-следствените връзки, довели до фаталния изход, и задълбочава психологическия пласт в развитието на героите.

Докато Юки шофира, а Георги снима, жертвата на инцидента остава в извънкадровото пространство. Кинематографично танатографирана е Юки. И тук посоката на фотографската а-хроничност и отложеното действие се преобръщат. Жертвата Асенчо (Адам Сотиров), десетгодишно циганче, все пак влиза в кадър, но чак след своята смърт, на следващия ден.

Посмъртният портрет е задължителен за драматургичното развитие на фотографския акт. Опечаленият баща на Асенчо (Серафим Тодоров) моли Юки да направи снимка на мъртвото дете. Заснемането на покойниците е практика, която в средата на XIX век наследява дългата традиция на пренасянето на човешкия образ в материален носител, снемането на надгробна маска, свързано с религиозните вярвания за прехода в отвъдното. Популярността на тези траурни талисмани е видима в слогана на американски дагеротипни студиа: „Дългът към вашия любим /любима... остава неизпълнен без... един от тези хубави примери"[7]. Допреди век постмортем фотографията е широко разпространена като средство за физически спомен. Погребалните снимки имат и специфично обществено значение, съотносимо към традиционния православен ритуал. Катерина Гаджева изследва траурните групови портрети спрямо композиционни схеми, развити във византийската иконография на „Успение Богородично" и „Оплакване Христово".[8] Интерпретирани в християнски контекст, тези снимки действат като икони и поставят идеята за вечен живот в рамките на фотографското.

През XX век табуизирането на смъртта се пренася върху постмортем фотографията. Юки приема траурните снимки за нередни и ги прави по принуда. Мигът, който в отварящата ин витро сцена е позициониран на границата на живота, е отведен до срещата със смъртта. Действието обхваща пълния спектър на отношението фотография-смърт, описан от Кристиан Мец. Първият аспект е споменът за покойниците, който снимките пазят. Вторият аспект е този на умъртвеното време. И третият, характерен за моменталната снимка, е този на отвъдното, внезапното извличане на обекта от реалността и затварянето му в друг свят. „С всяка снимка миниатюрно парче от времето брутално и завинаги напуска обикновената си съдба"[9]. Така, насилствено направената постмортем снимка е пресичане на граница и позволява психологическата трансформация.

Вътрешният конфликт се развива успоредно на фотографската нишка в сюжета. Филип Дюбоа твърди, че а-хроничната смърт в снимката позволява на индивида да победи своя страх и да го превърне в желание за живот. Танатографията пречиства човека от страха, изпитван към смъртта. Този ярък образ на фотографския миг е кинематографски „теоретизиран". След като Юки подрежда снимките в албум и поставя траурната фотография, тя започва будисткия обред за прошка. В изповедта пред майката на Асенчо (Красимира Иванова) тя полага албума на земята. Снимките съдържат мълчаливи, вертикални разкази отвъд езиковата бариера. Асенчо, а-хронично убитото дете, се превръща в изкупителна жертва, с която тя пречиства своето ялово бреме. Библейският сюжет за изкупителната смърт е развит през действието на фотографията като танатография.

Режисурата задържа темата в мизансцена на селските къщи, смесва психологическия портрет с битовия детайл. На моменти фотографската нишка се изгубва, потъва зад напрегнатите диалози, автентичността на фразата и изразителната актьорска игра. Повтарящите се кадри от птичи поглед се открояват във визуалния разказ и периодично напомнят за по-големия замисъл, водещ съдбите на дребните фигури, които крачат долу. Камерата на оператора Торстен Липсток е субективна, подчинена на потребността от близост и емпатия; тя намира израз в крупните планове и се задържа в ниската тоналност. Подвижната картина, която, според Мец, обратно съживява замръзналия образ, е плавна и поетична, сякаш извлечена от характера на Юки. В края на филма развитието на нейния персонаж дава сърце на фотографския акт, който вече отмерва пулсацията на живота.

Лиляна Караджова

[1] Понятие, използвано от Филип Дюбоа във *„Фотографският акт"* (*L'acte photographique*). Дюбоа се позовава на гръцката дума за смърт thanatos и разглежда фотографията като танатография.

[2] Dubois, Ph., *L'acte photographique*, Paris and Brussels, Nathan and Labor, 1983. p. 310

[3] Metz, Ch. *Photography and fetish.* October, 34, (Autumn, 1985), pp. 81-90

[4] Kesting, M. *Die Diktatur der Photographie. Von der Nachahmung der Kunst bis zu ihrer Uberwaltung*, Munchen – Zurich 1980, p. 21

[5] Krakauer, S. *Geschichte – von den letzten Dingen*, Frankfurt/ M. 1973, p. 109

[6] Dubois, Ph., p. 164, 166

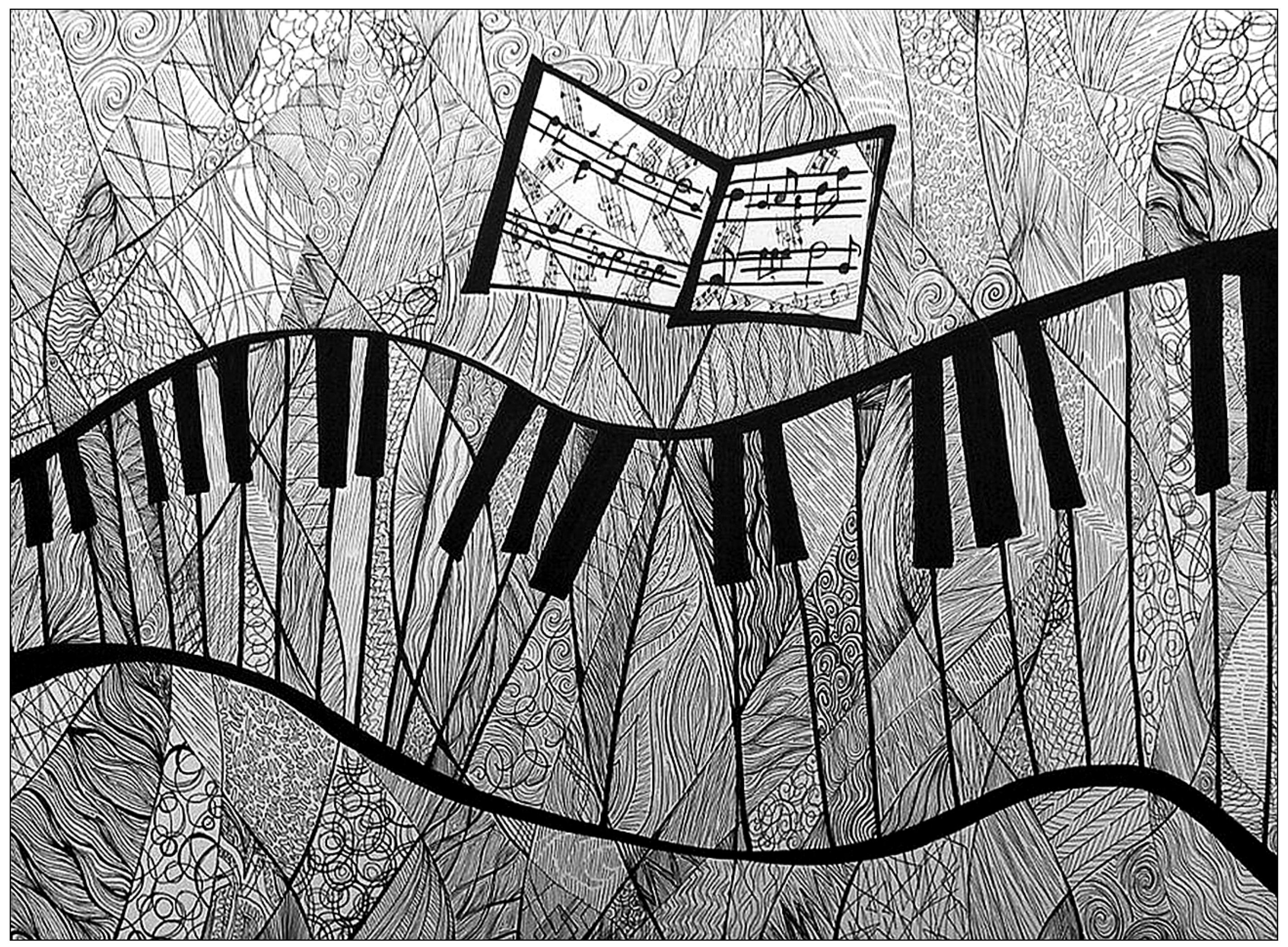
[7] *Фотографията – цялата история*. Книгомания. София, 2014, стр. 58

[8] Гаджева, К. Фотопортрет със смъртта // Български фолклор : списание за фолклористични, етноложки и антроположки изследвания, 2006, с. 97-106

[9] Metz, Ch. p. 84



Кики Сугино и Руши Видинлиев в кадър от *Снимка с Юки*



Вулканични страсти и космическа извисеност

„Пианисимо 2019" ще се запомни с много неща:
- с националното многообразие, което донесе и емоционална пъстрота;
- с изобилието от добри инструменталисти;
- с равнопоставеното участие на акустичен клавирен звук и на различни варианти на разширеното пиано;
- с отделен авторски концерт на съвременен композитор.

Фестивалът започна с концерт за разширено пиано на малтийката **Триша Доун Уилямс** – всеотдайна изпълнителка на съвременна музика, с участието на **Рубен Зара** (електроника, прожекции). Концертът е наречен TRANSITION – еклектично преминаване през репертоар за разширено пиано от близо век.
Програма, в която се правят връзки, усещат се взаимни влияния във времето. Първата творба – „Суспенсии за пиано и електромиографични сензори" от Атау Танака, една по същество романтична пиеса (2017 г.), е интересна с необичайното формиране на звука. С две гривни на ръцете си изпълнителката оформя звуковия обхват, моделира динамиките в стеснени фрази, усеща звуковите вълни с цялото си тяло и ги направлява. Пиесите на Рубен Зара бяха интересни единствено с мултимедията – проектира се върху видео целият процес на музициране, публиката наблюдава не само ръцете на изпълнителката, но и фрагменти от партитурата. Пиесата на холандеца Мишел ван дер АА също впечатли с мултимедиен „сюжет": старец, затворен и лутащ се в собствения си дом. Липсва символиката на музикалното излъчване, цялата творба представлява тромава конфекция, обкръжена от случайни тонове. Всъщност, Триша Доун Уилямс показа голямото си клавирно майсторство в пиесите на „класиците": Хенри Коуъл, Стив Райх, Джордж Кръм. Ефектният клавирен контрапункт (шест пиана) на Стив Райх, аранжимент за пиано и магнетофонна лента на Винсънт Корвър, е невероятно трудно и ефектно съчетание на записание на лента 4 пиана и солова акустична партия, която съчетава 2 от партиите на оригиналната версия. Пианистката просто се слива със сложната конструкция в безукорно изграждана минималистична пулсация. Всичко това е ефектно показвано върху екран – заедно със страници от сложната партитура. В няколко от „Пиеси-фантазии" по зодиака из „Макрокосмос" от Джордж Кръм пианистката блестящо работи с всеки мембран нюанс, с различни допълнителни похвати, които разширяват предели възможностите за игра с динамиките - това беше един ефектен заключителен дял в програмата и бляскаво начало на фестивала.
Вулканичният **Константинос Деступис** напомни за друг пианист с необятен темперамент – Хайк Меликян (2018 г.). Деступис представи своеобразна обзорна програма ("Контрасти") на гръцка клавирна музика от XX в. Петима гръцки от различни точки на света, творящи в различни стилове, и все пак, обединени от неуловимата нишка на общ национален темперамент. Пианист с филигранна техника, той свири безкрайно сложните технически творби наизуст. (Обща тенденция в съвременната музика е все по-нарастващата сложност и бравурност.) Неудържимо увличащ, бравурен, в същото време – предельно точен във всеки нюанс на тона, извайващ всяка фраза в много сложната фактура. В Прелюд и токата на Теодорос Антониу (1935 – 1918) борави майсторски с бароковата форма; използва ефектно педалите, за да постигне звуковите резонанси от масивите акорди в Прелюда и филигранно извайва моторността в много виртуозното, без акценти перпетуум мобиле на Токатата.
Встъплението на същия автор е още една пределно трудна творба, която сякаш протича на няколко шеметни вълни виртуозност. Това е темпераментно произведение върху ритмичната формула на гръцкия танц зайбекико, което протича като басо остинато в лявата ръка, при това с различни темброви ефекти, докато десницата буквално бродира пъстра гама от мотиви. Встъплението е написано със страхотно въображение и е върху ритмичната формула. Фактурата е толкова наситена, че слушателят трудно може да си представи нямъв шеметен масив от наизустени ноти.
Много интересната пиеса „Уроци" от новозеландския грък Джон Псамас (1966) е написана след поредица преживелици на автора на остров Санторини. Произведението е много занимателно, съдържа силен импровизационен заряд – дори в очевидни моменти на самоуронна импровизационната трелива в джаз. Костас Цуреас (1966, Гърция) изгражда 12 додекафонични вариации в различни стилове – и още след първия ред стига до висока степен на наложеност. Изобщо програмата е изградена във висока градус на средиземноморския темперамент. Което, разбираемо, се диктува подсъзнателно и от националната музика (Манос Хадзидакис изгражда поредица от характерни прелюди и гръцки танци, цикълът „За бялата мидичка" е от 1947 г.), поезия ("Лирата на Сафо", Солон Михаелидис, 1934 г.), митология (Встъплението на Антониу използва сходен материал с кантатата му „Прометей").
Котаро Фукума беше емоционален антипод на вулканичния грък. Различен темперамент, различна динамика в залата, изящен пианизъм. Музика на застиналата акварелна красота на японската стъклопис. Подходящото въведение към концерта на Фукума беше изпълнението на вокалния ансамбъл *Dai monti Verdi* – 2 знакови японски творби: „Сакура" (Вишнев цвят) на Тору Такемицу и Песен за бялата птица (поръчана от диригента **Северин Василев**) от Сомей Сато – японската представа за красота: деликатно тоново, прозрачна фактура. В пиесата на Сомей Сато тя се гради върху стихове на Ямату Такеру – легенда от японската митология. След смъртта му (I век) душата му, превърната в бяла птица, се устремила към небето. Това въведение в деликатността на японската душевност се разпростря върху цялата програма в две части: чисто японското усещане за красота – особено в стъклописа на „Зимна светлина", ледените оазиси на Юка Такечи и нежният минимализъм на Сомей Сато в Хорал. Минимализъм, който, за разлика от тоя на Стив Райх, не изгражда движение, а статичност. В тая първа част на традиционно японското Котаро Фукума се яви на подиума в японско кимоно. Във втората част – различни виждания за японското – беше в европейски костюм. Дебюси: „Бяян" – извaян с изтънчеността на импресионистичната му палитра, Албена Петрович-Врачанска – „Реката на слънцата" – интригуваща пиеса с фантазии, които, според автора, се доближават до възприятията на японското светоусещане; „Град Токио" – от Ален Госен – пиеса, която с твърдия си динамизъм чувствително се отдалечава от съзерцателността на японското. В тази втора част на европейски костюмирания Фукума прозвучаха и две пиеси от Тору Такемицу: „Скица на дъждовно дърво" I и II – изискана фантазия, която напомня пейзажите на Коро и в същото време е тясно свързана с японското обожествяване на природата.
Маргарита Илиева се вписа в блестящата поредица на пианисти с идеята „Българският прочит на сонатата" – програма от пет български сонати, писани между 1964 и 2019 г. (АлександърТанев, Пламен Джуров, Васил Казанджиев, Светлин Христов, Милен Панайотов) – пет различни свята: блестящо превключване на 5 различни стилистики, философии, душевности. И като сложност на фактурата – пет изпитания, които пианистката преодоля успешно. Сонатите са създадени в рамките на повече от половин век и всяка от тях носи амбицията и темперамента на времето и създателя си.
Последователното им поднасяне на публиката не говори за контраст в концепциите, а по-скоро за различни погледи към стремежа за съвършенство: от Пламен Джуров (1975 г.) - с амбицията на 26-годишния си създател да се докаже като свободен творец в един по-широк свят, с една жизненост, избликвала и съвършено направлявана от добре усвоен професионализъм; от Светлин Христов – сонатата си е написал в 2019 г. – типична творба на композитор-пианист с ярка клавирна фактура, виртуозно разгърната в обширни клавирни обеми, с виртуозност и романтична наситеност, които, както сам авторът признава, е силно повлияна от Скрябин; в същото време – с една модерна избистреност. Васил Казанджиев – Соната № 12 – както винаги, големият майстор е обладан от идеите за космоса и приземяването, за мрака и светлината. Майстор на диалога, той разгръща идеите си като разговор със себе си, развива философските си съмнения в рамките на изтъкана, макар и сложна, изтъкана с въпроси и отговори форма. Оптимистичният финал се базира върху хармонизиране на колизиите в космическите мащаби на музиката.
Интересно продължение на „разговора" за вечното беше Соната родионата на Милен Панайотов. Композиторът я е писал в продължение на 24 години – от студентско време, когато е бил под силното влияние на Шчедрин, до 2016 – все още запазил преклонението си пред големия творец, но със специфичната си самоирония (джазовите закачки в разработката на финалната част са част от тази ирония).
Идеята за космическото премина като един от темите в целия фестивал: от пиесите от „Макрокосмос" на Джордж Кръм в концерта на Триша Доун Уилямс през загатването на идеята в сонатата на Казанджиев до цялостния клавирен космос в концерта на великолепната **Стефка Перифанова** с участието на **Борислава Танева**. Една грандиозна идея, която започва с малкия свят, конкретизиран в пиесите от „Микрокосмос" на Барток, до зодиакалните превъплъщения на Щокхаузен в фантазните зодии в „Макрокосмоса" на Кръм. Безкрайността и необятността на времето и изтънчеността на конкретната; и между тях – един чувствителен „Мезокосмос" на корейката Джунхе Лий, който самата тя определя като свят на емоционалността – няколко кратки пиесчи, всяка с различен звуков идиом, изтънен майсторски от Перифанова.
Сред поредицата интересни превъплъщения на многообразния свят на макрокосмоса, музиката на тишината и националните страсти, скромно място заемаше изявата на красивата **София Меликян** (Армения/Испания). Тя беше избрала вероподначествена програма от творби на дами-композиторки от латинската част на света (Венецуела, Испания, Мексико), скромни като художествен резултат, но не и като амбиционна. Сонатата на София Губайдулина загатна за голяма клавирна дарба на Меликян, която пълноценно се разгърна в национално-арменското (Тегуни Чинчян, родена в 1929 г. – „Арменски барелефи", 1975).
Концертът на Котаро Фукума беше единият аспект на музиката на тишината. Другият аспект беше своеобразното усещане за тишина, за музиката, която отгълъва или която се осъзнава след отгълъването. Такава беше идеята на концерта на прекрасния флейтист **Карстен Маккол** (Германия, Холандия) и пианистката **Камелия Миладинова** (България, Холандия) - концерт в две части, композиран около идеята за тишината и осмислянето на звука спрямо нея. Лота Венексолн („От атмосферата") и Исан Юн („Гарак"), Георги Арнаудов („Червените светлици") - в първата част, наречена *Тишина*, и Соната в си минор от Бах и Сонатина от Булез – във втората, наречена *След тишината*. Всъщност, само творбата на Георги Арнаудов се вписваше в идеята за тишината – с неописуемата красота на натуралния звук, на чистата линия в ефира и отзвучаването ѝ, в представата за небесното. Невероятен виртуоз е Карстен Маккол и майсторството му беше не само и не толкова в бравурната на пиесите на Бах и Булез, а в нереално тихата звучност на флейтата във високия регистър в „Светлиците" на Георги Арнаудов.
За първи път програмата на фестивала включи авторски портрет: на композитора от Ирландия **Стивън Гардънър**. Не ми стана ясен критерият за този именно избор. От пространното му CV става ясно, че е много търсен по света, обсипан е с поръчки и пр. Първата поръчка за оркестрова творба е получил в 1992 г. – тогава е бил на 34 г. *Wanting not Wanting* се нарича продуктът и той е емоционален отклик на събитията в Северна Ирландия. От тогава, изглежда, войнственото настроение не е напускало метежния автор.
Програмата на 6 април се състоеше от 5 пиеси, по същество една творба от 5 части с еднакъв емоционален заряд, разположени симетрично: за камерен ансамбъл – за пиано – за клавирно трио – за две пиана – за камерен ансамбъл. Всеки от изпълнителите в тези 5 части незабавно и злостно се нахвърляше върху инструмента. Опитвах се да намеря някаква инструментална логика: например, защо трябваше флейтата и кларинетът да се надпищяват в динамика ffff през цялото време, като същия ефект можеха да постигнат две, три и повече детски пищялки – след като авторът очевидно не е търсел никакъв ефект от тембровите характеристики на двата инструмента? Защо са му 2 пиана в композицията, наречена „Двама младежи влизат в пиано бар", след като дават почти нищо? За да удвоят надбъскването? Единствените всеотдайни опити на двата струнни инструмента да прокарат някаква формална обвивка на творбата биваха удавяни в общия грохот. След всяка пиеса имаше бурни аплаузи – по-скоро за изпълнителската всеотдайност на Мартин Павлов, Росен Идеалов, Сара Паносян, Мария Василева, Богдан Иванов, Александър Ботушаров, успели да прочетат презобилието на ноти.
Балсам на ушите след грохотния авторски концерт бяха изисканите джазови импровизации на **Любо Цанев и Константин Костов**, с които завърши „Пианисимо 2019".

Наталия Илиева

Европа днес - отмъщения, предупреждения, утопии

Месец преди изборите за Европейски парламент, от ***8 до 16 април, Центърът за култура и дебат „Червената къща Андрей Николов"*** *организира* ***Фестивал на идеите за Европа****. Лекциите и дебатите по водещи теми от европейския дневен ред се проведоха в Къща-музей „Андрей Николов" към Националната галерия, в Софийския университет, в Института „Сервантес", в „Квадрат 500". Инициативата се осъществява с подкрепата на Европейския парламент (ЕП) в партньорство с Националната галерия, Центъра за либерални стратегии, Европейската мрежа на къщи за дебат Time to Talk и културните центрове у нас - Институт „Сервантес", Гьоте-институт, Чешкия център и Полския институт. В рамките на фестивала имаше две „визуални събития" - в Къща-музей „Андрей Николов" бе открита изложба* ***„Годините на Европа"*** *на ученици от Националната гимназия за приложни изкуства „Св. Лука" София, а на 12 април фотографският фестивал „Фото-Фабрика" представи* ***„Фокус върху Европа"*** *- акценти както от откриващото се на 22 април негово шесто издание, така и прожекции на кратки видео разговори с някои от световните фотографи, участвали в програмата му през годините. Тук разглеждаме по-важните лекции.*

Килиан Клайншмид за миграцията

Килиан Клайншмид (1962) е роден в Германия. Дълги години е работил във Върховния комисариат на ООН за бежанците, а до неотдавна е ръководил най-големия бежански лагер(близо 80 хил. души) в Йордания. В лекцията си той подчерта значението на 2015 г. – годината, в която около 1 млн. бежанци се насочват към Европа. Дотогава дискусията за миграцията в ЕС е вяла, без емоция, занимава се единствено трябва ли новопристигащите източноевропейци да получават същите социални помощи като гражданите от западноевропейските страни. След 2015 г. настъпва промяна - започва да се обсъжда отговорността на европейците към развиващите се страни.
Западноевропейците преживяват шок, който им помага да осъзнаят много от проблемите на обществата си – да забележат високия риск от бедност, упадъка на средната класа, неравенствата и несправедливостите.
Осъзнава се, че разширяването на Европа на Изток не е проект за мир, целящ да преодолее национализмите, а проект за икономическа и политическа експанзия. Не на последно място, през 2015 г. става ясно, че хуманитарната помощ е неефективна - отпусканите годишно $ 200 млрд., колкото е годишният оборот на средно голяма международна корпорация, са като капка в морето. А за да се постигнат 17-е цели за развитие на ООН до 2030 г., са необходими годишно $ 3 трилиона. Единствените печелившите от 2015 г. са възползвалите се от темата за миграцията крайнодесни, националистически и популистки партии. В действителност, предстоят все по-големи предизвикателства - очаква се, че към 2050 г. населението ще стане около 10 млрд. души, от които 75% ще живеят в градове, т.е. нови 2 млрд. души ще се преместят от селата в градовете. Решението е европейците да осъзнаят, че съществува проблем като „смесена"[1] миграция и че те могат да го овладеят, възползвайки се от бизнесите си, които разполагат с пари за инвестиране, и от уменията си по градско планиране и изграждане на функционални населени места.

Даниел Кайзер за свободата на словото

Даниел Кайзер (1971) е чешки журналист, работил за БиБиСи и вестник „Лидове новини". В момента е политически коментатор в „Ехо24", автор на две книги - „Дисидентът: Вацлав Хавел 1936–1989" (2009) и „Президентът: Вацлав Хавел 1990–2003" (2014). В лекцията си той накратко представи медийната ситуация в Чехия - до 2013 г. страната се радва на златна епоха за свободата на словото - по-големите чешки медии са собственост на немски компании, които, макар и да не инвестират печалбите си в повишаване качеството на чешката журналистика, все пак нямат обвързващи отношения с чешкия политически елит. През 2013 г. обаче медиите изпадат в криза, немските компании се оттеглят и два от големите национални ежедневника са купени от бизнесмена Андрей Бабиш (в края на 2017 г. той става министър-председател). След покупката на вестниците, макар и Кайзер да очаква, че поне 80% от колегите му ще напуснат новия си работодател, по-малко от 20% избират свободата. Към момента почти всеки чешки олигарх си има вестник, но цензурата е не само от страна на олигарсите, но и от страна на ЕС под формата на цензура на политическата коректност. И за да стане ясно какво има предвид, Кайзер даде следния пример – през 2016 г. във Великобритания в полицията са разпитани 3400 души заради постове във фейсбук, с които „ненужно притеснявали малцинствата". Също през 2016 г. еврокомисарят по правосъдието Вера Юрова уговаря големите гиганти „Фейсбук", „Туитър", „Ютюб", и „Майкрософт" да приемат правила, с които се ангажират да се борят с речта на омразата. Така обаче, смята Кайзер, те могат да премахнат и позиция, критична към миграционната политика на Германия, например. Журналистът разкритикува и някои мерки, включени от еврокомисаря по цифровата икономика и общество Мария Габриел в кодекса срещу дезинформацията, който тя сключва със същите четири компании гиганти. Мерките срещу дезинформацията се оправдават с фалшивите новини от Русия, но ефектите от нейната кампания са силно преувеличени, отбеляза Кайзер. Той припомни как повечето мейнстрийм медии в САЩ твърдяха, че Русия е помогнала на Тръмп да победи в изборите за президент, докато в действителност проведеното разследване не е потвърдило подобни твърдения. „Големите американски медии не се извиниха и ни най-малко се почувстваха гузни", отбеляза Кайзер. По време на последвалата дискусия журналистката Полина Паунова от радио „Свободна Европа" се обърна с въпрос към Андрей Тагарев, софтуерен инженер в „Онтотекст"[2], дали софтуерът може да различава фалшиви новини от информация, отговаряща на истината. Тагарев отговори, че по този проблем се работи по два европейски проекта и сътрудничеството с журналисти е много по-голямо, отколкото взаимодействието с програмисти. Експертът по медийно право проф. Нели Огнянова разясни, че допреди договарянето с големите частни корпорации съдът е решавал кое съдържание е законно и кое не, но за целта се ползвал сериозен публичен ресурс и процесът отнемал време. А по отношение на спомената от Кайзер цензура заради политическата коректност, председателят на АЕЖ-България Ирина Недева обясни, че у нас, предвид изказванията на някои политици[3], е трудно да бъде разбран поривът му за борба срещу нея. От своя страна, Кайзер отговори, че, без всякакво съмнение, малцинствата трябва да са защитени, но от закона в съдилищата, а не от медиите. Журналистите трябва да имат свободата да правят и критични, и негативни изказвания срещу малцинствата, подчерта Кайзер.

Николо Миланезе за икономиката

Николо Миланезе е роден в Лондон. Завършва магистратура по философия в „Сейнт Джон Колидж", Кеймбридж, през 2005 г. Освен философ, е поет и председател на паневропейското гражданско движение „Европейски алтернативи". В лекцията си Миланезе цитира социологическо изследване, според което има връзка между условията и типа труд и политическите нагласи на работещите. Ако работата ви е свързана с други хора и вие заедно достигате до някакъв резултат, то сте по-склонен да приемате външни хора в групата си и в по-малка степен държите на строгите правила на поведение. Ако обаче в работата си изпълнявате стриктни команди – работите на поточна линия или само местите кутии на компютъра си (по този начин Миланезе описа работата в IT-сектора), то вие сте по-склонен към авторитаризъм и към затваряне на общността ви за външни елементи. На база резултатите от изследването, Миланезе предупреди политиците да следят в бъдеще как работниците се самоорганизират в икономическите отрасли, давайки си сметка, че възходът на популизма не е заради безработицата или липсата на икономически растеж, а заради условията на труд. Освен това, британецът алармира, че ясната посока, в която се движи европейската икономика, са колцентровете и мултинационалните компании от типа „Амазон". Във връзка с американския гигант, Миланезе даде следния пример - през 2013 г. служители на „Амазон" в Германия решават да стачкуват, но опитът им за оказване на натиск е провален, тъй като компанията компенсира с филиалите си в Полша. На следващата година и германските, и полските работници координирано стачкуват, а гигантът е принуден да отстъпи и да се съобрази с исканията им. Основна заслуга имат синдикатите, които в сравнение с миналото са станали по-гъвкави и приспособими.
По време на дискусията икономистът от Института за пазарна икономика Петър Ганев изрази несъгласие с Миланезе за лошите условия на труд в IT-компаниите , защото у нас тъкмо в тях работещите са най-удовлетворени, въпреки че нямат синдикална организация. В същото време, от губещо предприятие като БДЖ, но със силен синдикат, е изключително трудно да се уволни служител дори и ако за него има данни, че източва дизел. Икономическият съветник на КТ „Подкрепа" и председател на сдружение „Солидарна България" Ваня Григорова обори думите на Ганев, обяснявайки, че съвсем наскоро член на КТ „Подкрепа" е бил уволнен от БДЖ без разрешение на синдиката, а освен това и в IT-сектора ни има синдикати, но те не са на КНСБ и КТ „Подкрепа", а местни, създадени от работодателите. От своя страна, Теодор Дечев, директор „Индустриални политики" в Асоциацията на индустриалния капитал в България (АИКБ), коментира, че в сектори, където натоварването е толкова голямо, че работещите не издържат повече от шест месеца, синдикати се създават трудно. Социологът Георги Медаров от екипа на Колектив за обществени интервенции (КОИ) бе категоричен, че проблемът с избора на популистки партии не е че работещите на поточни линии си мислят „странни неща", а отчуждението на труда – усещането, че работникът е само „болт в машина или число във формула". Според него, едно от решенията е тъкмо синдикалната форма на организация - тя не се бори за правата на работниците, но и връща уважението.

Хосе Игнасио Торебланка за интеграцията, кризите и дезинтеграцията

Хосе Игнасио Торебланка[4] (1968) е испански журналист и политически анализатор, директор на офиса на Европейския съвет за външна политика в Мадрид. В началото на изложението си той направи уговорката, че ще говори за интеграцията, кризата и дезинтеграцията на ЕС. Започвайки с интеграцията, той обърна внимание, че тя не е протичала като последователен и еднопосочен процес. Освен това, дезинтеграционните тенденции, наблюдавани в момента в Европа, били заложени още в първоначалния модел на ЕИО и по-конкретно в решението на бащите основатели да пренебрегнат политическите въпроси за сметка на икономическите. По отношение на актуалната криза в Европа, Торебланка открои четири нейни измерения – бунт на елитите (причината затова е, че те се оказват неспособни да изпълняват лидерската си функция и лелеяните Европейски щати изглеждат безкрайно далеч), бунт на гражданите (те са уморени от европейската интеграция), бунт на пазарите (след 2008 г. икономическият растеж се забавя, а безработицата се увеличава) и бунт на теориите в сферата на политологията (известни са пряка и либерална демокрация, но не и наднационална демокрация – дори самият Торебланка отказа да се ангажира да изработи подобна теория). По въпроса за дезинтеграцията испанецът обърна внимание, че тя е свързана с три отмъщения – отмъщението на историята (теорията на Фукуяма се оказва грешна – либералната демокрация днес е изместена от завръщането към национализмите и идентичностите), отмъщението на географията (първоначалното предположение, че ЕС може да се разраства без каквито и да е ограничения, се оказва невярно – завръщат се не само границите, но и старите стереотипи – испанците вече не са „прусаците" на Европа, а хората на „сиестата" и „фиестата") и отмъщението на демографията (все по-често се поставя въпросът възможно ли е да съществува Европа без европейци). Накрая, говорейки за предизвикателствата пред Европа, Торебланка се пошегува дали Сирия не си отмъщава с бежанската криза – все пак, Европа е името на сирийска принцеса, отвлечена от Зевс, превърнал се в бик. Испанецът потърси символика и в отлагането на „Брекзит" до *31 октомври. На този ден в англоговорящите страни се отбелязва празникът на Вси светии – от една страна Тереза Мей е като маскираните дечица, обикалящи от врата на врата за малко бонбонки, а от друга – това е денят, в който се вярва, че напусналите този свят се завръщат...*
По време на дискусията директорът на Института за регионални и международни изследвания и председател на управителния съвет на българския клон на „Прозрачност без граници" Огнян Минчев коментира, че един от най-важните ефекти от „Брекзит" е делегитимирането на противопоставянето между Европа на нациите и федерализираща се Европа. „Европа на нациите е лозунг, имал смисъл в края на Първата световна война – днес „Брекзит" ясно доказва колко трудно е да възстановиш националният суверенитет, да издигнеш граници и да наложиш мита", подчерта Минчев. От своя страна, *програмният координатор на Европейския съвет за външна политика* Даниел Стефанов изрази опасения, че участието на Великобритания в европейските избори, а след това и в определянето на следващия председател на ЕК, рискува да прехвърли кризата ѝ в ЕС. Торебланка сравни избирането на наследника на Жан-Клод Юнкер с това да мамиш себе си, редейки пасианс. Той бе категоричен, че това не е никакъв избор, а хвърляне на прах в очите на хората.

Кшищоф Чижевски за утопията

Кшищоф Чижевски (1958) е известен полски интелектуалец, писател, режисьор. Той е съосновател на фондация „Крайграничие" и центъра „Крайграничие – на изкуства, култури, народи" в Сейни. Инициатор на програми за междукултурен диалог в Централна Европа, Балканите, Кавказ, Централна Азия, Северна Африка и други гранични райони. Чижевски започна лекцията си, разказвайки епизода от „Студена война" на Павел Павликовски, в който фолклористите, записващи из цяла Полша народни песни, трябва да отхвърлят силно въздействаща мелодия, защото „не е наша", а лемковска – на населението, живеещо на границата с Украйна. Оттук Чижевски набеляза основното предизвикателство пред Европа - как да се промени разбирането за това кое е наше и кое чуждо, имайки предвид, че всички политически партии, свързани с възраждащия се неофашизъм и неонационализъм, черпят сили именно от него. Именно с тази цел Чижевски създава центъра „Крайграничие", защитаващ правата на етническите малцинства в граничните райони. Неговият утопичен проект е как в бъдеще хората ще живеят не в мегаполис или космополис, а в „ксенополис". Той припомни и че редица философи през 20-е и 30-е години на XX век, като Мартин Бубер и Еманюел Левинас, прогнозират, че предстои да се появи нова парадигма, която ще измести идеята за доминиращото его, свободата и независимостта, и в чийто център ще е „другият". По време на дискусията културологът проф. Ивайло Дичев обърна внимание, че в популярната култура (видеоигрите, филмите на ужасите) пограничните зони се смятат за места на безвластие и страх.
„Вероятно това обяснява обрата на Европа към търсенето на твърди национални граници и идентичности - може би твърде много се разхлабиха очертанията на общностите, в които живеем, което предизвиква и обратната реакция на махалото", допусна Дичев. От друга страна, той отбеляза, че в границите има ресурс – както икономически (благодарение на него процъфтява търговията), така и творчески (неслучайно, според Валтер Бенямин, разказвачът е някой, който идва отдалеч). Той обаче предупреди, че ако в Европа се издигнат безброй граници, тя ще заприлича на сегментарните общества – например, бедуините в Сахара, които се обединяват само по конкретни поводи срещу общ враг. Писателят Георги Тенев коментира, че ни е необходим модел на чуждия, в чиято основа е идеята да му предоставиш правото да бъде друг. Тук той припомни романа на Анатолий Корольов „Главата на Гогол", в който думата „достойнство" се свързва с думата „дистанция". Според Тенев, единствената възможност за постигане на справедливост в общуването е отношението ни към непознатия да минава през образа на идеалния „друг". Това дава шанс и на постигането на универсализма, който според Тенев днес очевидно ни липсва.

Иван Кръстев за външната политика на Европа

Иван Кръстев (1965) е политолог, председател на УС на Център за либерални стратегии и изследовател в Института по хуманитарни и социални науки във Виена. Кръстев започна лекцията си, преразказвайки част от сюжета на романа на унгарския писател Ференц Каринти, издаден на български като „Епепе"[5], а на английски като „Метропол". В него главният герой, професор по лингвистика, отива на международна конференция, но по пътя сбърква самолета и попада в страна, чийто език не разбира. Чувства се тотално изгубен. Подобно е и усещането в ЕС днес. То се дължи на невъзможността да се води ефективна външна политика. Основната причина е, че Европа не е готова за света на постсуверенната политика. Ако до вчера ЕС е отказвал да дефинира границите си, то днес, когато се говори за разширяване, е в сила анекдотът: Разликата между песимиста и оптимизма е в това, че оптимистът очаква Турция да стане еврочленка по време на албанското председателство, а песимистът – че Албания ще влезе в ЕС по време на турското председателство .
Освен това, ЕС се е разделил с универсалисткия си светоглед - с усещането, че светът се движи в посоката на Стария континент. Ето защо днес целта на Европа е да не позволи на трите основни центрове на власт – САЩ, Китай и Русия – да я променят. Предизвикателствата са, че вече не Европа, а Азия е главната сцена, към която САЩ имат интерес; за първи път САЩ и Русия се превръщат в конкуренти на енергийния пазар и за първи път ЕС става свидетел на сериозно неспазване на договорености – въпреки Будапещенското споразумение, една трета от украинския ядрен арсенал се намира в Украйна. В същото време проучване на общественото мнение сред европейците показва, че при евентуални конфликти - както между САЩ и Китай, така и между САЩ и Русия - мнозинството от европейците ще настояват за запазване на неутралитет. Кръстев коментира тези социологически резултати с думите, че ЕС прилича на човек, който иска ранно пенсиониране, тъй като си дава сметка, че светът е враждебен и друг, но той не иска да се занимава с него. Така, за разлика от преди десет години, когато ЕС е гледал на себе си като на мисионер, стремящ се да наложи ценностите си на международното поле, днес той възприема себе си като манастир.
По време на дискусията президентът Росен Плевнелиев сподели, че за него бъдещите предизвикателства пред външната политика на Европа са глобалният възход на националпопулистите и новият Студен мир. От своя страна, Ивайло Калфин, специален съветник на еврокомисаря по бюджет и човешки ресурси Гюнтер Йотингер, коментира, че ЕС вече е изпълнил голямата си външнополитическа мисия – приел е за членки страните от Социалистическия блок. Оттук насетне Европа следва да открие в кои сектори е конкурентна на Америка и да инвестира в тях, защото и за самите Съединени щати не е „здравословно" да живеят с усещането, че светът е еднополюсен.
Макар и не последна, тази лекция от Фестивала сякаш затвори рамката и открои фона, на който очакваме основните сблъсъци на идеи в името на една по-дейна Европа.

Теодора Георгиева

[1] „Смесена" миграция – миграция, предизвикана от различни проблеми – климатични промени, войни, икономическа стагнация.
[2] „Онтотекст" е компания, разработила система за откриване на фалшиви новини.
[3] По-специално Недева имаше предвид изказването на Валери Симеонов срещу майките на децата с увреждания.
[4] Известен на българския читател с книгата си „Кой управлява в Европа", издадена през 2015 г. от „Критика и Хуманизъм".
[5] „Епепе" на Ференц Каринти е публикуван на български от издателство „Народна култура" през 1985 г.

За светлите и тъмните триади в личността

Въпреки всичко, аз все още вярвам, че дълбоко в душата си хората са добри.

Анна Франк

Какво от това, че на земята ще има един човек по-малко?

Тед Бънди[1]

Чрез изследвания на тъмната триада на личността американски учени се стремят да разберат проявленията ѝ във всекидневието. Но какви са изследванията за светлата триада? Психолози събират групи доброволци от цяла Америка и ги подлагат на различни личностни тестове. Целта е да се изследва как великодушието, способността да се прощава, както и други „светли" качества, влияят на другите.

Защо хората от тъмната триада са толкова магнетични? Защо цялото внимание на учените е насочено към тях, попитах колегата си Дейвид Ядън, докато седях в кабинета му. Той веднага прояви интерес към темата и ме помоли да му изпратя статии за тъмната триада, като отбеляза, че не е чувал нищо по въпроса, но го намира за много интересен (с което потвърди моето мнение).

Когато се върнах в офиса си, изпратих по електронната поща няколко статии на Дейвид и на колегата му Елизабет Хайд. Дейвид веднага ми отговори с въпрос: „А светлата триада?". Ето тук вече и аз се заинтригувах.

Откакто Паулхус и Уилямс публикуват първата си статия, броят на научните изследвания по темата с всяка година забележимо се увеличава, при това само за 2014-2015 са публикувани две трети от проучванията върху тъмната триада. Макар че всяко от личностните качества, съставляващи тъмната триада, притежава уникални особености и корелати, между тези „социално отблъскващи черти" има много общо, затова Паулхус твърди, че „трябва да се изучават не едно по едно, а в съвкупност". Съдейки по всичко, личността действително има „тъмна страна".

Има ли изобщо такава триада? Изучена ли е?

Тъмната триада е добре изучена. За пръв път за нея започва да се говори през 2002 г., когато авторите на идеята за нейното изследване - Делрой Паулхус и Кевин Уилямс - обединяват в това понятие три личностни качества: нарцисизъм (самовлюбеност), макиавелизъм (манипулиране на другите и лъжливост) и психопатия (липсата на каквото и да е чувство за емпатия). Макар че тези три личностни черти традиционно се изучават главно сред групи с аномално поведение (например престъпници), Паулхус и Уилямс показват, че всяка от тези черти се среща у всеки един от нас, тоест, ние всички сме (макар и в незначителна степен) „нарциси", макиавелисти, психопати. Откакто Паулхус и Уилямс публикуват първата си статия, броят на научните изследвания по темата с всяка година забележимо се увеличава, при това само за 2014-2015 са публикувани две трети от проучванията върху тъмната триада. Макар че всяко от личностните качества, съставляващи тъмната триада, притежава уникални особености и корелати, между тези „социално отблъскващи черти" има много общо, затова Паулхус твърди, че „трябва да се изучават не едно по едно, а в съвкупност". Съдейки по всичко, личността действително има „тъмна страна".

Без съмнение, тези изследвания ни помагат да разкрием „тъмната страна" на човешката природа и да разберем различията помежду си. Но все пак, как стоят нещата със светлата страна на човешката природа?

Не светите светци

Разбира се, освен социално отблъскващи хора, съществуват и обикновени, „не свети" светци. Говоря не за онези хора, които правят публично солидни дарения. И на които обществото оказва множество почести. Имам предвид не онзи човек, който дарява заради лични интереси и цели, а онзи, на когото някак „отвътре му идва" да излъчва безкористна любов просто защото си е такъв. И ето какво ние с Дейвид и Елизабет решихме да си изясним. По време на активното ни общуване по електронната поща и личните ни срещи изучихме съществуващите тестове за оценка на личните качества от тъмната триада и подбрахме различни въпроси, засягащи противоположните им признаци. Но в съставянето на нашия тест имаше не само въпроси – „антоними" на въпросите за оценката на тъмната триада. Първоначалният подбор от питания включваше черти като великодушие, способност да се прощава, оправдаване на доверие, честност, грижовност, доброжелателност, способност да се вижда у хората най-доброто и да се изпитва неподправено удоволствие от общуването с други хора (а не от използването им като средство за постигане на някакви цели).

За наше учудване, в резултат на изследванията си открихме три различни съставляващи фактора (ние не смятаме, че те ще бъдат непременно три). Дадохме им следните названия: кантианство (отношение към хората не просто като към средство, а като към цел), хуманизъм (признаване на достойнствата и ценността на всеки човек) и вяра в човечността (вяра в природната доброта на хората). След някои уточнения на първоначалните ни въпроси (и сложни статистически анализи, направени от Ели Цукаяма), се спряхме на 12 въпроса, които отразяват същността на „светлата триада". Вие също можете да отговорите на теста за оценка на вашите личностни качества и с това да получите информация за съотношението на „светлата" и „тъмната" страна на личността ви. Адресът, на който можете да попълните отговорите на английски език, е https://scottbarrykaufman.com/lighttriadscale/.

За оценката на личностните качества на светлата триада ние тествахме хиляди хора от различни възрасти, пол, раса и етнически групи, като резултатите не са никак за пренебрегване. Първо, стана ясно, че светлата триада не е просто противоположност на тъмната триада. Макар че триадите се намират в обратнопропорционална зависимост, корелационната зависимост е само около 50%, което потвърждава твърдението, че във всеки от нас има поне по малко светли и тъмни качества. Според мен, най-добре е да подходим към онези хора, при които степента на проява на тъмната триада е висока, не като към отделна група (в края на краищата, да имаш „тъмна" страна, значи да си човек), а да ги възприемаме като личности, при които потенциалните „тъмни" качества (заложени във всекиго от нас) са по-ярко изразени и се проявяват в по-голяма степен.

Като имаме предвид това, изглежда, че Анна Франк, която цитирах в началото, е уцелила в десетката. Ние пресметнахме съотношението на светлата и тъмната триада за всеки участник в теста, извеждайки броя на точките, показващи степента на проява на качествата на тъмната триада от броя на точките, показващи степента на проява на качествата на светлата триада. Средният резултат от цялата извадка беше 1,3. Това свидетелства, че във всекидневието си – поведение, емоции, мисли, средностатистическият човек е склонен да демонстрира светлата страна на личността си. От проучването става ясно, че масово хората много рядко проявяват зависимост.

Интересното е, че след като разгледахме по-антагонистичните елементи на тъмната триада, ние открихме положителни асоциации на личностните качества от тъмната триада с редица резултати, ориентирани към развитието. Тези изводи дават основание да се предположи, че такива основни качества на тъмната триада, като липсата на емпатия и склонността към манипулиране, не носят особена полза на хората с тези качества.

Обобщени характеристики на светлата и тъмната триада

Ако сравним общите данни, получени при оценката на проявите на светлата и тъмната триада, установяваме следното: тъмната триада положително корелира с младостта, принадлежността към мъжкия пол, мотивацията за власт, секса като средство за постигане на цел, успеха и афилиацията[2] (но не близостта), ценностите за самоусъвършенстване, незрелостта в избора на начините на психологическа защита, демонстративното потребление, егоизма, отношението към собствената творческа дейност и към религиозното безсмъртие като към начин за надскачане на смъртта. Тъмната триада е свързана и с неудовлетвореността от живота, с недоброжелателността, с липсата на вяра в доброто у човека и с отсъствието на оптимизъм по отношение на собственото „аз".

Също така регистрирахме положителна корелация на тъмната триада с различни променливи, които биха могли да облекчават постигането на агентно ориентирани цели. Например, тъмната триада корелира положително с утилитарни морални съждения и с такива качества, като креативност, смелост и лидерски способности, а също така и с настойчивост, амбициозност наред с мотивацията за власт, успех и самоусъвършенстване. Освен това, регистрирахме неочаквана връзка между тъмната триада и любознателността. На първо място, тя е свързана с такава форма на любознателност като пасивното приемане на информация („обичам да правя това, което малко ме плаши", „предпочитам работа, която е възнаграждавана непредсказуемо") и неспокойното психическо състояние, изразяващо се в: „тревожа се, когато не разбирам решението" или „тревожа се, ако не знам думата". Интересното е, че след като разгледахме по-антагонистичните елементи на тъмната триада, ние открихме

Първо, стана ясно, че светлата триада не е просто противоположност на тъмната триада. Макар че триадите се намират в обратнопропорционална зависимост, корелационната зависимост е само около 50%, което потвърждава твърдението, че във всеки от нас има поне по малко светли и тъмни качества. Според мен, най-добре е да подходим към онези хора, при които степента на проява на тъмната триада е висока, не като към отделна група (в края на краищата, да имаш „тъмна" страна, значи да си човек), а да ги възприемаме като личности, при които потенциалните „тъмни" качества (заложени във всекиго от нас) са по-ярко изразени и се проявяват в по-голяма степен.

положителни асоциации на личностните качества от тъмната триада с редица резултати, ориентирани към развитието. Тези изводи дават основание да се предположи, че такива основни качества на тъмната триада, като липсата на емпатия и склонността към манипулиране, не носят особена полза на хората с тези качества.

Напълно вероятно е отклонението от недоброжелателността да се обяснява именно с онзи аспект на екстравертността, свързан с настойчивостта, която е напълно възможно да е защитен фактор за онези, у които личностните качества на тъмната триада се проявяват в по-голяма степен.

Това рязко се различава от общата картина, създавана от модела, свързан с личностните качества от светлата триада. Личностните черти на светлата триада се асоциират с по-голяма възраст, принадлежност към женския пол, по-слабо изразена инфантилна непредсказуемост, а също и с по-високо равнище на религиозност, духовност, удовлетвореност от живота, благосклонност, увереност, че другите хора са добри, увереност в собствените положителни качества, способност за съпреживяване, емпатия, откритост, съвестност, позитивен ентусиазъм, увереност, че след собствената смърт животът намира продължение в природата и в децата.

Хората, у които, според резултатите от теста, по-ярко се проявяват качествата от светлата триада, съобщават по време на анкетата, че изпитват по-голяма удовлетвореност от личните отношения, компетентност и самодостатъчност, а също и по-здрава привързаност и по-силна чувствена любов. Като цяло, личностните качества на хората от светлата триада се асоциират с онова, което на първо място е обусловено от близостта в отношенията и универсалните ценности. С тези качества са свързани много силни страни на характера, включително любознателност, оптимизъм, жизнелюбие, умение да се обича, доброта, способност за работа в екип, великодушие и умение да се изпитва благодарност.

Трябва да се обърне внимание, че видът на любознателността, свързан със светлата триада – стремежът към разширяване на кръгозора („в нови ситуации аз се старая да намеря колкото се може повече информация", „смятам, че сложните ситуации са възможност да се развивам и да се уча") – се различава от любознателността, която асоциираме с личните качества на тъмната триада (на първо място, приемане на информация, а на второ – изпитване на чувство за тревога). Личностните качества също така се асоциират с по-зрели форми на психологическа защита (например, хумор, сублимация[3], алтруизъм, прогнозиране на действията на другите), а също с оптимистична представа за себе си, света и личното бъдеще. Хората с по-изразени личностни качества от светлата триада са с по-висока самооценка, искреност и по-изразено чувство за собственото „аз".

Оказва се, че, общо взето, личностните качества, отнасящи се до светлата триада, не са свързани с някакви явни недостатъци, разбира се, с някои възможни изключения в зависимост от конкретната ситуация. Тези качества корелират отрицателно с мотивацията за успех и със самоусъвършенстването (макар че те положително корелират с производителността и компетентността). Говоря за положителните черти на характера - личностните качества на светлата триада (за разлика от тъмната) не се асоциират със смелост или настойчивост. Може би тези черти на характера са важни за постигането на по-сложни цели или за пълната самореализация.

Освен това, в съответствие с нашите прогнози, светлата триада се асоциира с по-изразено чувство за вина в междуличностните отношения. Всъщност, става дума за такива комплекси за вина, като синдрома на „оцелелия" („понякога имам чувството, че не заслужавам щастието, което постигнах"), комплекса на раздялата („не ми дава мира, че твърде дълго няма да си бъда у дома") и чувството за отговорност за всички („много се безпокоя за хората, които обичам, дори когато на пръв поглед с тях всичко е наред"). Макар че преживяването на подобни комплекси за вина в междуличностните отношения може да бъде адаптивно за облекчаване на отношенията и отстраняване на проблеми в отношенията, тези комплекси за вина могат да възпират амбициите от страх да се постигне успех тогава, когато други са по-малко успешни.

Освен това, личностните качества от светлата триада корелират с „формирането на по-силна реакция", която някои психолози смятат за невротичен защитен механизъм (но който аз определям като една от проявите на зрял алтруизъм). При оценката на формирането на тази защитна реакция участниците в теста трябва да изберат отговор на въпрос от предложените варианти: „Ако някой ме е ограбил и ми е откраднал парите, бих предпочел да му помогнат, а не да го накажат" и „Аз често съм много добър с хората, на които, ако трябва да се отсъди справедливо, би трябвало да съм ядосан".

Такава „сърдечна доброта" и милосърдие дори спрямо личните врагове помагат на човек да съхрани собственото си емоционално равновесие и да изпитва щастие. Но заради такова отношение в съчетание с по-изразено чувство за вина в междуличностните отношения хората, у които са по-ярко изразени личностните качества от светлата триада, могат да станат обект на експлоатация и емоционални манипулации от страна на онези, у които по-ярко са изразени личностните качества от тъмната триада.

Извод

Без съмнение, в научната ни работа има недостатъци и има още много сфери за бъдещи изследвания, които ще ни позволят да я разширим и усъвършенстваме. Тестът за определяне на личностните качества на светлата триада, състоящ се от 12 въпроса, трябва да се възприема като първи проект, а резултатите от четирите ни изследвания следва да бъдат смятани по-скоро за експериментални, отколкото за окончателни.

Надяваме се, че нашите изследвания ще помогнат за осигуряването на „баланс на силите" в психологията на личността. Да, съществуват обикновени психопати. Но също така съществуват и обикновени „не свети" светци. Те също са достойни за вниманието на учените. И те също трябва да бъдат подкрепяни в обществото, което понякога забравя, че добро има не само в света, но и във всекиго от нас.

Скот Бари Кауфман

Сайънтифик Американ, 31.03.2019

Превод **Вирджиния Томова**

[1] Тед Бънди (1946-1989) - Тиодор Робърт Коуел, е американски сериен убиец, изнасилвач, некрофил. Ликвидира голям брой млади жени и момичета през 70-те години на миналия век. В продължение на повече от десет години Тед Бънди, който е завършил психология във Вашингтонския университет, отрича да е замесен в убийствата, но накрая признава, че е убил 36 жени.

[2] Афилиация – условие за принадлежност към група.

[3] Сублимация - трансформиране на либидото в „социално полезни" дейности, основно в създаването на изкуство.

Тираниите на прозрачността

Статията слага началото на блока, посветен на призрачността в сп. ***Multitudes,*** *като прави преглед и на публикуваните след нея в броя три статии.*

К

Идеалът за прозрачност сякаш се налага като даденост в разбиранията на хората. Всяка непрозрачност веднага повдига съмнения, че се прикриват някакви съмнителни практики (непотизъм, корупция, незаконно присвояване, злоупотреби), пречейки да се удовлетвори жаждата за истина. Първото задължение на медиите, стари и нови, е да гарантират тази взаимна прозрачност, като разкриват нередности благодарение на журналистически разследвания, инсталират камери в полицейски участъци и класни стаи, настояват за свободен достъп до личните ни данни и приветстват изтичането на секретни доклади, публикувани от Едуард Сноудън и „Уикилийкс". Ефектът от тези разкрития не се ограничава само в демонстриране мащаба на извършваните наблюдения, на които стават обект гражданите по света, но и показва как в някои случаи самата технология на следене предоставя инструментите, които успешно могат да бъдат използвани от активните противници на следенето.

Quis custodiet ipsos custodes[1] – това вероятно е въпросът на нашето време: кой ще следи следящите? След правото да надзираваме, днес вече настояваме за правото да следим тъкмо хората, извършващи следенето.

Инициативите за по-голяма прозрачност процъфтяват в най-различни контексти, както по отношение на по-доброто настройване на технологиите за наблюдение, така и по отношение на публичното управление, финансовите транзакции, добивната промишленост, хранителните вериги, фармацевтичните изследвания, спортните състезания и др. А най-реакционните инициативи – от дясно, обявяващи се в подкрепа на държавната тайна; и от ляво, застъпници на тезата, че заради прозрачността държавата губи присъствие на духа – водят до отхвърляне на обещанията за една нова прозрачност. Навсякъде другаде прозрачността се е наложила като твърде консенсусна ценност, свързана, макар и понякога погрешно, с повсеместния напредък.

Просторни офиси – тип халета, телевизионни риалити програми, остъклени сгради, в които се помещават представителствата на големи мултинационални компании, прозрачни прегради между настолните компютри, онлайн признания, кухни, където ястията се готвят пред клиента – това са голям брой сходни симптоми –доказателство, че днешното време е обхванато от манията по прозрачността. Показателно е, че в епоха, искаща да бъде постидеологическа, всички стремежи се доближават до идеала, претендиращ, че се е освободил от всякакво задълбочено обсъждане, заради което и регламентира единствено формата: принцип, който се стреми към неутралност, докато налага морал както върху обществения, така и върху личния живот.

Когато идеологическият неутралитет се превръща в идеология на неутралитета, това създава интересен обратен ефект – и причината се дължи на факта, че индивидите, които са основно разделени заради американския анархистки интернет активизъм и неговия президент – се обединяват, щом стане дума да празнуват прозрачността и откровеното говорене. Сама по себе си идеята не е нова: прозрачността сякаш с магическа пръчка кара съществена част от проблемите и голяма част от конфликтите да изчезнат.

„Слънчевата светлина е най-добрият дезинфектант", казваше някога съдията във Върховния съд на САЩ Луис Брандейс. Основателят на „Уикилийкс" Джулиан Асандж бе още по-лаконичен: „когато прожекторите се включат, плъховете бягат".

Но както Алексис дьо Токвил вече е доказал с идеята си за „тиранията на мнозинството", всеки режим, при който доминира една основна мисъл, независимо с какъв консенсус е приета, упражнява достатъчно силна власт на господство и генерира съответно ниво на насилие.

В тази статия, с която заставаме срещу общия стремеж да направим всичко прозрачно, обединяваме няколко различни случая, при които са направени твърде много разходи, заложени са капани и са дадени колатерални жертви в името на императива на прозрачността, продължаващ да вълнува обществените ни дискусии по един малко безотговорен начин.

Благодарение на разнообразните казуси, целта ни е да направим разлика между легитимните искания и неоправданите рискове в рамките на едни изключително противоречиви динамики. Необходимо е както да се признаят причините (често пъти основателни), подхранващи изискванията за прозрачност, така и да се измерят възможностите тези искания да доведат до потисничество, до изчезване на определени форми на желани дейности и да смажат ежедневните ни ангажименти под тежестта на бюрократични проверки.

Логистика на непосредственото

В изискванията за тотална видимост се проявява склонността да се скрива необходимостта, залозите и опасностите на посредническа работа, която всяка форма на комуникация включва в себе си. Именно защото не са напълно прозрачни, медиите ни позволяват да забележим някои особености на света, в който живеем: това е, защото те я „скриват зад екран „ и този екран ни разкрива реалности, които иначе бихме пропуснали. Отричайки присъствието, необходимостта и механизмите на посредничеството, ние ставаме слепи за последиците и опасностите от него.

Настояванията за прозрачност често пъти са свързани с илюзията за непосредственост. Смятаме, че футболният мач се разгръща пред очите ни, макар и да го следим от уютния си хол, защото се предава на живо и камерите улавят от най-различни ъгли и най-малкия детайл. Така добиваме много по-добра представа за случващото се, отколкото ако бяхме по трибуните на стадиона. Тази непосредственост, свързана с идеята, че нещата са по–истински от естествените, създава усещането за прозрачност (нищо не може да бъде скрито, когато всичко стане видимо). В същото време, тя системно скрива огромния логистичен апарат по посредничеството, необходим за постигането на цялостната видимост (камери, оператори, контролни зали, кабелни мрежи, електроцентрали, предоставяне на право на излъчване, източници на финансиране).

Това огромно усилие, за да се осигури усещането за непосредственост, е централна тема в статията на френските дигитални дизайнери Лу Селар и Антони Мазюр[2], посветена на дизайна на прозрачността и на оправдаващата я реторика.

Първата причина да бъдем предпазливи по отношение на прозрачността са разходите (икономически, екологични, политически), както и неизбежните пристрастия (идеологически, културни, класови, расистки, сексистки), свързани със създаването на тази илюзия за непосредственост. Защото тя (*непосредствеността – бел. пр.*) не се отнася само до настоящето, но и до бъдещето: в един алгоритмизиран режим бъдещите поведения могат да бъдат прогнозирани благодарение на статистически данни от миналото. Това понякога може да има драматични последствия за жертвите на този вид статистически пристрастия и често пъти напълно да „запълва" сферата на възможното, превръщайки бъдещето единствено във въпрос на изчисления.

Не можем да разсъждаваме върху режимите на прозрачност, като единствено анализираме подробно инфраструктурите, които ги подкрепят.

Дематериализираният дискурс, на който ставаме свидетели на ниво администрация, се вписва в история, която италианският литературовед Ецио Пулия[3] реконструира в статията си, тясно обвързвайки дематериализацията с развитието на логистиката и на международния транспорт в резултат на стандартизацията както на процедурите, така и на контейнерите, а в крайна сметка, и на съдържанието. В сферата на институциите този логистичен апарат има име: бюрокрация. И в тази област всяко настояване за прозрачност неизбежно води след себе си до нова непрозрачност: надзорните органи трябва да бъдат наблюдавани, формулярите – формулирани, разчленени, тълкувани, а после - преформулирани и т.н.

Право на непрозрачност и необходимост от незабавни действия

В отговор на затрудненията, липсата на каквато и да била гъвкавост и изчерпването на ресурсите заради неутолимата жажда за прозрачност, все по–голямо влияние набира принципът за правото на непрозрачност, формулиран преди години по възхитителен начин от френския социолог и историк Едуар Глисан[4].

Формулировката е направена в контекста на размишленията за подчинените позиции в резултат на наложената хомогенизация. В настоящия текст обаче идеята за право на непрозрачност е преосмислена в съвсем друг контекст – като в случая отдаваме дължимото на английския културолог Клер Бърчал[5] и на нейните изследвания върху „разпределеното наблюдение".

От критическо действие споделянето се превърна в норма, от която вече не можем да избягаме.

„Разпореждането" всичко да се споделя – нещо, което е в основата на „споделения надзор" – актуалният режим, в който живеем, рискува да изпразни от съдържание нашите особености (индивидуални и културни).

Освен това, заплашва с наша помощ да превърне всичко в предмет на комуникация, стандартизирайки информационните канали според логиката на протоколите, вече технически наложени в глобален мащаб. По парадоксален начин, тези нови протоколи на споделяне далеч не предпочитат връзките между субектите, а напротив, подкопават всяка идея за общност.

Издигната в догматичен и недобре обмислен императив, прозрачността стандартизира, тиранизира и парализира. Първоначално новите технологии, като например блокчейн услугите за плащане, измислени от интернет активисти, се обявяват за криптиращи технологии, но онова, което се стремят да наложат, е идеалът за непосредствена и прозрачна комуникация чрез свързване на един потребител с друг без други посредници: накратко казано, другите потребители са тези, които отговарят за проверката на устойчивостта на всяка комуникационна връзка, заради което спокойно можем да се откажем от какъвто и да било регулаторен орган, наложен отгоре. С транзакциите при блокчейн услугите доверието се трансформира в ценност от миналото. От този момент нататък това доверие обещава съвършено прозрачни сделки между равнопоставени партньори.

Сферите на наблюдение биха могли да се умножат: сред тях са абсурдните и твърде скъпи, неподлежащи на промяна практики, породени от изискванията за административна прозрачност, наложени от Сметната палата; едва ли не абсолютната невъзможност дребните селскостопански производители да отговорят на най-високите екологични стандарти в земеделието заради бюрократичните процедури по издаването на различни сертификати –„екологично чисто" и „био", от които могат да спечелят единствено производители от определен клас; безбройните беззакония, които трябва да изтърпят различните малцинства в името на масовото наблюдение с оправданието, че те се налагат с цел да се избегнат така наречените „терористични" атаки.

Френският антрополог Моник Селим[6] посвещава своите занимания на антропологичните последици от прозрачността, отразяващи се върху начина, по който възприемаме сексуалността, и на връщането на фантазма на постоянната обективизация, както и на различни други начини за оценяване на извършваните действия. Безспорно се появява нова форма на алгоритмично управление, която не е нищо друго, освен начин да се управлява посредством числа. За разлика от предишните режими, този нов начин на управление изповядва принципите на директно свързване с реалността. Обръщайки внимание на един нов тип анализ с вече всеобхватни процедури, френските философи Томас Бернс и Саломе Фреминьор[7] насочват вниманието ни към „останалото", оставено в сянка.

Всичко това поражда мощна и напълно основателна необходимост от непосредственост, чиято същност и потенциал трудно могат да бъдат обхванати от нашите политологични категории, наследени от XX век. Отвращението от бюрокрацията е „отвлечено" или от неолибералната десница, или от хиперндивидуалистичното либертарианство под формата на отхвърляне на данъци, наредби и публични интервенции.

Нуждата да се използват преки пътища, за да се прескочат логистичните търговски вериги, които „дематериализират" планетарната ни търговия с цената на непоносими щети за околната среда, бива идентифицирана с някаква радикална екология, защитавана от малки групи хора, вкопчили се в тези преки пътища.

Парадоксите и двойствеността на прозрачността би трябвало по-скоро да бъдат анализирани като точки на възникване на нови политики на посредничеството и медиалността, които биха били справедлив отговор на все по-голямата жажда за непосредственост.

Ослепителната прозрачност на капиталистическата динамика

Въпреки това, не можем да разглеждаме системата на прозрачността от гледна точка на антропологията, епистемологията или абстрактната етика при положение, че не вземем предвид влиянието на стремглавия капиталистически напредък върху тази система. В своите изследвания южнокорейският философ Хан Бьонг Чол[8] отхвърля риска от нов тоталитаризъм на данните, за който мнозина от нас говорят, придържайки се към движението на „quantified self" (самоизмерващите се хора). Френският философ Еманюел Алоа[9] смята, че прозрачността на големите бази данни прави възможна появата на цензура, която някои погрешно идентифицират със Стария режим във Франция (*отпреди Революцията, бел. ред.*). Латинските източници от онова време говорят за изненадваща прилика с актуалните днес употреби на повсеместните оценки.

Италианският колектив „Иполита" блестящо пренаписа известните „Тезиси за Фойербах" на младия Маркс, като ги изпъстри със ситуационистки и авангардистки „намигвания" с цел да демонстрират как алгоритмизираните информационни потоци трансформират и интерпретират света ни. А единственият начин, по който можем да ги използваме, само задълбочава робската ни зависимост от тях.

И трите научни изследвания се обединяват около една идея - те извеждат на преден план свръхакцентирането върху техническите средства, вкарани в употреба в името на прозрачността и в съответствие с императивите на капиталистическите аксиоми. Заслужава си проблемите да бъдат разгледани тъкмо от хоризонта на един „хиперкапитализъм на прозрачността". Така, на фона на настоящите противоречия, по-фино ще могат да се разграничат потенциалните лостове на еманципацията от векторите на отчуждението. Цифровите устройства, осигуряващи прозрачност, в никакъв случай не могат да бъдат възприети като неутрални, но те сами по себе си не са нито добри, нито лоши. Те позволяват употребите и ефектите, за чиято цена днес не спираме да се питаме – и психическа, и социална, и етична, и политическа. Те допускат различни употреби както в сравнение с онова, което масово и колективно правим, така и в сравнение с действията ни, продиктувани от дневния ред, устремен към печалбите в интерес на акционерите.

Вероятно сега трябва да насочим вниманието си не толкова към острите оценки, отчаяните оплаквания или носталгичните претенции, а към артистите, творящи, използвайки цифровите устройства.

Ние взехме оттам един пример, който не само „уплътнява" тази статия, но и предоставя възможности за написване на следващ материал. Той предлага „букет" от артистични изненади, които ще бъдат „неочаквани" за самите структури, използвани от неолиберално–етатисткия капитализъм, за да трансформира личните ни данни или в желана плячка, или в инструмент за влияние. Британският изследовател и артист Нетъниел Ткач[10] описва произхода и начина на функциониране на Индекса на ключовете за ефективност. Той го измисля и разработва с цел да даде контекст на „ключовите индикатори за ефективност" (Key Performance Index). Тяхната постоянна оценка задава вектора на „хватката" на рентабилността (в името на акционерите) върху социалните ни сътрудничества. Ситуационистки отклонения и сюрреалистично автоматично писане ни дават възможност по друг начин да възприемем и дешифрираме ефектите от прозрачността на оценката, които иначе често приемаме под въздействието на илюзията за непосредственост.

Изправяйки се срещу онези, които превръщат прозрачността в инструмент за връщане към еднозначната реалност, в която няма място за съмнения, най-неотложната ни задача е да настояваме на множеството „привидности", до които води прозрачността – ефектите ѝ от изместване, метаморфозите ѝ, „транс"-позициите ѝ. Вероятно не толкова изследователите хуманитаристи, колкото артистите ще са и са хората, които проявяват по-голяма чувствителност по отношение отклоненията, опасностите, но и красотите, създавани от устройствата, осигуряващи прозрачност. Нещо повече: няма съмнение, че само като обединим теоретици и визуални артисти, учени и момчета за всичко, експерти и хакери, изследвания и творчество, ние по-успешно ще си възстановим посредничествата в една прозрачност, която днес заплашва да ни отчужди. При това прекръстосване на подходите стигаме до извода, че прозрачност има само там, където има наслагване, следователно и излишък. В епоха, задвижвана от гигантското желание за съвпадения, за сливания с реалността, тези практики на създаване на прозрачност ни водят към тъкмо обратното – защото там, където има наслагвания, има разнообразие в излишък.

Еманюел Алоа и **Ив Ситон**

Multitudes, 2018/4 (n° 73)

Превод от френски **Иван Николов**

[1] Кой ще ни пази от пазачите?

[2] Le design de la transparence : une rhétorique au coeur des interfaces numériques. Loup Cellard and Anthony Masure. Revue Multitudes, 2018/4 (n° 73).

[3] Logistique de la „dématérialisation". Ezio Puglia. Revue Multitudes, 2018/4 (n° 73).

[4] Glissant, Édouard, 1928-2011. Poetics Of Relation. Ann Arbor :University of Michigan Press, 1997.

[5] Shareveillance : The Dangers of Openly Sharing and Covertly Collecting Data. Clare Birchall. University of Minnesota Press, 2017.

[6] Des intimités transparentes? Selim Monique. Revues Multitudes, 2018/4 (n° 73).

[7] Le reste de la transparence. Berns Thomas et Salomé Frémineur. Revues Multitudes, 2018/4 (n° 73).

[8] L'hypercapitalisme de la transparence. Byung-Chul Han. Revues Multitudes, 2018/4 (n° 73).

[9] La transparence est notre censure. Alloa Emmanuel. Revues Multitudes, 2018/4 (n° 73).

[10] L'Index des clés performatives. Prendre la mesure de la mesure. Nathaniel Tkacz. Revues Multitudes, 2018/4 (n° 73).



Спомен за един забавляващ се наблюдател

Михаел Гилен - диригентът с визии

Една от най-привлекателните фигури с палка на XX век, **Михаел Гилен,** съвсем заслужено си е спечелил името на диригента, с чиито визии за класическото и за модерното се съобразяват всички. Във всяка негова интерпретация - от Бетховен и Шуберт, през Малер и Брукнер, до Шьонберг, Булез, Ноно или Куртаг - се налага страхотният музикант с перфектно чувство за форма, с гениален слух за звученето на композицията от гледна точка на опита на музикалния XX век. Впрочем, всеки е могъл по програмата „Mezzo" да се убеди в това чрез симфониите на Бетовен в изпълнение на Гилен и оркестъра на Баден-Баден и Фрайбург. Неговият Бетовен изобилства с енергия, сякаш затаена, клокочеща в недрата на звука, на формата. По някакъв невероятен начин симфониите на виенския класик в реализацията на Михаел Гилен приличат на масиви, за чийто мащаб всеки е свободен да се досеща. Защото Гилен и музикантите му подсказват само една част. Останалата като че е под водата на океан. В същото време, той е напълно стриктен към нотния текст, жестът му е събран, пестелив, точен, но и релефен. На репетиция (имала съм възможност да го наблюдавам на репетиция в Берлин в далечната вече 1997 година с Берлинския симфоничен оркестър - музика от Лахенман и Ноно) е бърз, взискателен, дори рязък: „Вие май не сте за този оркестър, колега!"; но и вдъхновен, завладяващ с авторитета на безкрайния си музикантски потенциал и с безапелационния си професионализъм.

Роден е в Дрезден (20 юли 1927 г.). Майка му е еврейка, баща му е антинацист. Затова семейството емигрира по-късно в Буенос Айрес. Гилен тръгва към диригентската палка от пианото. Вуйчо му е Едуард Щойерман, един от най-близките ученици и следовници на Арнолд Шьонберг. Този контакт предопределя съвременните сетива на младия музикант. Контактът с Фриц Буш, Ерих Клайбер и по-късно с Вилхелм Фуртвенглер пък предопределят диригентската му съдба, която го отвежда във Виена, Щутгарт, Брюксел, Синсинати, Франкфурт, Баден-Баден и Фрайбург, Лондон, Залцбург. Дирижирал е навсякъде по света. Първи изпълнител на творби от Ханс Вернер Хенце, Дьорд Лигети, Анри Пусьор, Карлхайнц Щокхаузен, Бернд Алоис Цимерман, Исанг Йън. Самият той композира. Звукозаписната фирма „Haenssler Classics" издаде поредица компактдискове документални записи на Михаел Гилен, също и „Gielen-Edition" с пет компактдиска, които блестящо документират един невероятен маестро на диригентската палка. Отделна глава в неговия живот са композициите му.

- Откъде идва това влечение към новата музика?

- Започнах да композирам, когато бях 19-годишен. А после, когато се заех и с дирижиране, разбира се, поисках да изпълнявам и музиката на моите съвременници. Освен това, моят вуйчо Едуард Щойерман беше ученик на Арнолд Шьонберг и това въведе модерната музика в семейството и определи тенденцията на особения ми интерес към Шьонберг. Възхищавах се от този човек. А и за изпълнителя е задължение да интерпретира музиката на своето време. Абсурдно е да седиш само в музея.

- Познавахте ли лично Шьонберг?

- Не, за съжаление. Той беше в Калифорния, а ние - в Буенос Айрес.

- **Мислите ли, че всички интерпретатори имат таланта да чуват новата музика?**

- То не е по-различно, отколкото с другата музика. Трябва да се заемеш с нея, докато започнеш да я разбираш и преодоляваш. Може да се навлиза постепенно - примерно с Бузони, с ранния Шьонберг, с ранния Стравински, със средния Барток. Така се усвоява постепенно този дисонантен език, който всъщност е и проблемът - все по-навътре, все по-дълбоко - и тогава става все по-естествено. Много е важно обучението във висшите музикални училища. Преподавателите не бива да правят разлика между старата и новата музика. Всичко е музика и всички трябва да учат всичко.

- А как един диригент учи оркестъра да свири съвременна музика?

- Точно както и другата. Първо нотите, после нюансите, след това фразирането, а след това се получава цялото.

- Но за това се изисква музикантите да познават писмото на композитора.

- Хората преди всичко трябва да знаят да четат. И, разбира се, ако някой композитор има своя собствена знакова система, тя трябва да се научи специално. Това е ясно. Лахенман затова е труден; Пендерецки също не пише тактови черти и диригентът трябва да определи опорните точки в композицията. Аз специално слагам мислено такива черти, не точно черти, но знам кои са моите опорни точки в подобна композиция. С лявата ръка давам знаци - сега сме тук, а сега сме тук.

- Както го обяснявате, изглежда съвсем просто.

- Не е толкова сложно.

- Вие сте изпълнили за първи път „Реквиема за един неизвестен млад поет" и „Войниците" на Бернд Алоис Цимерман. Бяхте ли близки?

- Да. Когато операта в Кьолн потвърди, че „Войниците" ще бъдат поставени, те се обърнаха към мен - тогава аз бях в Стокхолм - и ме попитаха това интересува ли ме. Аз не бях чувал нищо от нея, естествено, и бях много заинтригуван. Тогава ми изпратиха партитурата на първо действие, видях, че това ще е една чудесна задача. Така бях ангажиран за световната премиера от Кьолнската опера и в този период ние с Цимерман много се сближихме.

- Вие сте изпълнили за първи път много важни творби от големи композитори. А имало ли е случай да откажете вече поет ангажимент за първо изпълнение?

- Да, вече не помня как се казваше композиторът, но това бе пиеса, предвидена за фестивала в Донауешинген - нашия фестивал на SWR (Югозападното радио). Партитурата оставяше, така да се каже, абсолютно всичко отворено. Имаше такива указания: „Един висок тон, колкото е възможно. Опитайте се да изсвирите това, ако не става, изсвирете нещо друго." И тогава си помислих: „Не, този трябва най-сетне да реши какво иска и какво трябва да бъде. Не мога аз всичко да му определям."

- Интересувате ли се от приема на публиката, когато дирижирате съвременна музика?

- О, аз съм един забавляващ се наблюдател, защото това е малко като историята с кучето на Павлов. Знае се какво ще се случи при определени неща. Разбира се, има известна еволюция на публиката - ако човек е музикален директор в някой град и включва нови произведения във всяка програма, тогава публиката се обучава, свиква. Може да се случи и известна промяна в състава ѝ - някои по-стари консервативни абонати да напуснат в знак на протест, но цял слой по-млади хора, хора, които имат интелектуални интереси, биха се приближили за няколко години до съвременната модерна звучност. И така залата отново се пълни. Този феномен го наблюдавах, когато бях музикален директор във Франкфурт. В Синсинати, например, бях 6 години и там също това се правеше много последователно. Вярно, повече американски композитори, но също и школата на Шьонберг, свирех често. И една част от публиката (разбира се, че само една част) каза: „Слава Богу - най-после нещо интересно!". Имаше и такива, които казваха: „Ужасно, ще си остана вкъщи!". Това не може да се избегне, защото аз не мога да възпитавам някого, който в младостта си не е имал никакво възпитание в тази насока. Но във Фрайбург, например, който е град с университет и висше училище за музика, изобщо няма проблем. Там музиката се слуша като музика, не като модерна или класическа. И степента на културното възпитание на публиката е важна, за да се усети какво тази публика може да абсорбира. Разбира се, в един консервативен град човек трябва да подходи предпазливо, иначе не става. А в един голям град има от всичко и затова можеш да бъдеш по-решителен.

- Това ме интересува, защото ние в България имаме също много консервативни слоеве публика.

- Вие имахте 40 години комунизъм, а в него шансовете на модерното не бяха големи. При вас хората ще свикват с един друг език дълго време...

- С кой оркестър имате най-добри спомени и с кой - най-лоши?

- О, това е много недискретен въпрос! Когато дойдох в Югозападното радио, се чувствах добре. След това, през 1976 година, станах шеф на оркестъра. И в началото имаше доста проблеми. Идвах от операта във Франкфурт, бях изнервен и нямах достатъчно търпение. Но в първите няколко години някак се поуспокоих, получи се истинско приятелство между мен и оркестъра и сега се разбираме невероятно добре. Те знаят вече как искам да свирят Малер или Бетовен. И процесът върви много бързо, което е страхотно. В Америка има оркестри - като Чикагския, например - където изобщо няма нужда от тази фаза на привикване. Всичко се схваща в мига. Направо са гениални по начина си на реагиране на изискванията на диригента. А оркестъра, който никак не харесвах... Беше преди много време, през 1965 година, когато правех „Войниците" на Цимерман. Тогава Кьолнският оркестър беше страшно консервативен. А Цимерман е от Кьолн и всички го познаваха: и в студиото, и във Висшето училище за музика. Смятаха го за луд - това беше предразсъдък, но много лош. И Цимерман бе бойкотиран. Но това вече го няма никъде. Никъде другаде на съм преживял подобна лошотия.

- Нека завием към вашите записи. Ще продължите ли интеграла Малер и Брукнер с „Haenssler Classic"?

- Да, те ще продуцират всичко по-важно, което съм записал, и ще го произведат, ако имат шанс на пазара. И затова решихме, че ще направим най-напред цикъла Малер - през юни мина и първата симфония, така че вече имаме всички. Разбира се, не без препятствия: някои записи и до днес са във фризера на EMI поради серия глупави причини и трябва да се закупят. Например, Четвъртата симфония, Деветата я направих отново. С Брукнер няма да правя цял цикъл - Първа и Втора симфония не ме интересуват толкова, но тези, които са записани вече, ще излязат - като Третата. При това, комплектувани с интересни произведения – например, Осмата на Малер с Die Jakobsleiter ("Стълбата на Яков") от Арнолд Шьонберг. Много съм горд с това и очаквам компактдиска с нетърпение.

- Чакаме го и ние. Знаем за него от каталога на „Хенслер". Много е хубаво и съчетанието на Втората на Малер с Кол Нидрай на Шьонберг и „Стела" на Куртаг...

- А, то е прекрасно произведение!

- И великолепен запис.

- Относително да. Вижте, един комерсиален оркестър е толкова скъп за запис, че всичко трябва да става много бързо. А ние от радиото имаме привилегията да си позволим да инвестираме един час повече, за да стане добър запис.

- Е, тук имате почитатели, които следят какво правите.

- Елате в Берлин идната година, когато в два последователни уикенда ще правя „Макбет" от Верди и „Далечният звук" от Франц Шрекер. Чудесни творби, Шрекер е много интересен. Къде иначе ще го чуете?

- Тук изобщо не го познаваме. Като заговорихме за творби, бихте ли ми казали кой съвременен композитор поставя много интересни задачи пред диригента?

- Пиер Булез. Например, първата версия на Don, първата пиеса от Pli selon pli, но във версията от 60-те години. Той направи една версия без алеаторика, където се дирижира нормално. Но в тази първа версия трябва да се развие собствена, съвсем нова техника, защото много слоеве вървят независимо един от друг - трябва да е ясно кога се има предвид горе вдясно или вляво в средата, или долу вляво, за да реагират всички музиканти. Да подредиш и запълниш този пъзел беше едно от най-сложните неща, които съм правил някога.

- Мислите ли, че т.нар. класическа музика ще продължи да живее и да има публика?

- Ама разбира се! Но мисля, че само ако върви паралелно със съвременното. По-старата музика се преживява като по-свежа и по-нова до съвременната музика. Например, тези монтажи на мои записи, които правих: музиката към „Розамунда" на Шуберт е абсолютно изразходвана, тя звучи и в оперетата „Къщата на трите момичета", станала е направо банална. Съчетах я в един компактдиск с Шестте пиеси за оркестър, опус 6, на Антон Веберн. И Шуберт получи една аура, невероятна, сякаш за първи път го чуваш. Съседството между старата и новата музика съживява старата.

- Напълно съм съгласна, но аз имах предвид класическата музика като опозиция на попмузиката.

- Добре, аз съм професионалист. Но познавам много хора, които слушат с удоволствие и въодушевление класическа музика. Защото репертоарът е огромен и това те предпазва от възможността да пропаднеш в монотонност. В поп- и рокмузиката много често владеят монотонният ритъм, примитивният бас и баналната хармония. Просто е скучно да се слуша. Понякога може, ако певецът е много добър, като Мадона, например, и е налице някакво излъчване. Но повечето рокмузиканти са ми напълно безинтересни.

- Тази година много музикални институции ще празнуват рождения ви ден. Това приятно ли ви е?

- Разбира се, че ми е приятно. Човек е суетен, нали?

Разговаря **Екатерина Дочева**

P.S. Това интервю с Михаел Гилен бе направено по случай 75-ия му рожден ден. Оттогава гласът му не се е чувал на българска територия.

От 2002 година до 8 март 2019, когато напусна света на 91 години, Михаел Гилен свърши още много работа. И написа две книги: мемоарната „Непременно музика" и книга с размишления върху Малер в разговор с Паул Фибиг. През 2014 обяви, че се оттегля от дирижирането по здравословни причини.

И в света, особено днес, много рядко се отглеждат толкова силни, категорични фигури като Михаел Гилен. Припомняме го на нашите читатели с това интервю, което препечатваме от брой 31/6 септември 2002 г. на вестник „Култура".

Е. Д.

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

www.kweekly.bg

Адрес на редакцията

1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж

e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип

Копринка Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.

Автор на главата на вестника Кирил Златков

Издава фондация „Пространство *Култура*" ISSN - 2603-4441